

ما لا يؤلم براد بري و هميس مكفارين

عكر ترا كدراش

نوبت

١٨٩٠ - ١٩٣٠

الجزء الثاني

ترجمة
عيسى سمعان

دراسات فكرية (٤٠)

مالكولم براد بري وميمس مكفارلين

عكرت الحداثه

نيريفيت

١٨٩٠ - ١٩٣٠

الجزء الثاني

مترجمة
عيسى سمعان



منشورات وزارة الثقافة

في الجمهورية العربية السورية

دمشق ١٩٩٨

العنوان الاصلي للكتاب

MODERNISM (1890 - 1930)

Edited by :

Malcolm Bradbury

and

James Macforlane

Penguin Books

الطبعة الثانية : ١٩٨١

حركة الحداثة : ١٨٩٠ - ١٩٣٠ = Modernism / مالcolm برادبري وجيمس
مكفارلين؛ ترجمة عيسى سمعان - دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٨ - ٢٤٤ سم -
(دراسات فكرية ؛ ٤٠)

١ - ٨٠١ ب ر ا ح ٢ - العنوان ٣ - العنوان الموازي ٤ - برادبري
٥ - مكفارلين ٦ - سمعان ٧ - السلسلة

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ١١٣٠ / ٧ / ١٩٩٨

دراسات فكرية

« ٤٠ »

الشعر الغنائي للحركة الحداثية

نحن نفهم عموماً أن الشعور بأزمة الحركة الحداثية كان حاداً على الخصوص في مجال الشعر ، ذلك لأن الشعر يميل ، قبل الأجناس بكافة ، الى أن يخبر تغيرات العلاقة والإيمان في ثقافة ما عند المستويات المباشرة لعلاقة الذات - و - الموضوع ، وعند قاعدة الشكل واللغة بالذات . على أنه يوجد في الشعر من بعض النواحي ، أكثر من غيره ، لاستمرارية مميزة بين الكتابة الرومانسية والحديثة ، وهذا يعود في جزء منه الى أن تغيرات الشعور التي حدثت خلال القرن التاسع عشر قد رصدها بكل حساسية واستجاب لها الشعراء الأوائل . ولعل الاقتصاد الجديد للشاعر الحداثي يتجلى أكثر ما يتجلى في استخدام عروض وأساليب جديدة من قبيل *vers libre* الشعر الحر ، وسيماء القصيدة على الصفحة على ما يقول كليف سكوت في إحدى المقالات التالية . لكنه قام أيضاً على تصور جديد للرمز والصورة اللذين لم يعد ينحوان في الشعر الحداثي نحو الصناعة السهلة للمجاز بل نحو العملية الشاقة عملية صنع الخيال كما يبين إيلمان كرانسو . هذا ، وقد صممت المقالات التالية بحيث تقارب مشكلات الشعر الحداثي من عدة زوايا - من خلال اقتصاد جديد في الغنائية وميله للتخلي عن الصيغ السردية (غراهام هاو) ، ومن خلال احساسه بالأزمة اللسانية (ريتشارد شيبارد) ، ومن خلال الوسط الاجتماعي المتبدل والذي فرض عليه الارتباط به (ج. م. هايد) . كذلك

سعيانا في هذه المقالات الى ان نضيف الى التوكيدات التي اتينا على مناقشتها مسبقا في الكتاب وننوع فيها - بمقابلتها ، على سبيل المثال ، مع إرث المذهب التصويري او الموضوعي الذي اعتبره ناتان زاخ سابقا إرث المذهب التعبيري وهو هام في اللغة الألمانية وليس في الشعر الألماني فحسب ، او مقابلة التوكيد الكلاسيكي لهولم وإيليوت بالارث الرومانسي من خلال فاليري ، وريلكه ، وستيفنس .

القصيدة الغنائية الحديثة

بقلم : غراهام هاو

- ١ -

لعلنا الآن نشهد عملية تغير ثقافي أكبر وأسرع من أية عملية شهدناها قبلا - أكبر من نهاية العالم القديم أو خاتمة العصور الوسطى . فثقافة تهيمن عليها الكلمة تأخذ بالتحول الى ثقافة يهيمن عليها الرقم ، ولا أحد يمكنه أن يتنبأ بالمكان الذي ستشغله الفنون التي تعتمد الكلمة في ذلك النوع من المجتمعات الذي يخرج الى حيز الوجود . كان الشعر منذ أيام الحضارات الأولى جزءا من الحياة الجمعية للإنسان لكنه لم يلعب دائما الدور نفسه . فقد كان الواسطة التي نقلت إلينا القانون والتاريخ، وكان مستودع الذاكرة الشعبية ، وتسلية الجماهير ، والنشاط المقتصر على الخاصة . ولا بد أن نفترض أن الشعر سيستمر لكن تغيرا في موقعه يمكن تمييزه منذ بداية العالم الحديث .

بالنسبة لأرسطو تمثل المأساة (التراجيديا) والملحمة النموذج الأعلى للشعر . واثناء معظم الفترة التي امتدت عليها الحضارة الغربية كان هذان الشكلان الشائعان والرئيسان - الدراما والقصة السردية البطولية - هما اللذان مثلا الشعر . وهما يغيران شكلهما ، وينميان امتدادات ، ومستعمرات ، وعمليات إزهار ثانوية لا حصر لها . لكن أفكار الناس بخصوص الشعر ، وشعورهم المنظم به هي في أغلبها خبرة عامة ومشتركة، تعبير عن ثقافة ، أو أمة، أو طبقة حاكمة . هذا ، وإن الذاتية الرومانسية لم تغير في الجوهر هذه التوقعات . فقد كان شيلي من قال إن الشعراء

هم المشرعون غير المعترف بهم للعالم . على أنه لو كان هذا القول صحيحا بشكل جلي لما مست الحاجة لقوله . فمثل هذه المزاعم الرفيعة المقام ترد على الأرجح عندما يعسر الإبقاء عليها .

كان جيل ما بعد الرومانسيين هو الذي شهد بجلاء انكفاء الشعر من دوره الجماهيري الأول مرة . هذا ، وإن دراسة مسببات الأمراض الاجتماعية لهذا التغير سوف يقتضي منا أن نكتب فصلا كبيرا عن تاريخ الثقافة الحديثة . لذلك فنحن معنيون هنا بالأعراض كما تظهر في الشعر ذاته فحسب . وأهمها هي التالية : انكفاء الدراما في معظمها الى داخل مملكة النثر ، تسلم الرواية لدور اللحمة ، وينتج عن هذا أن النموذج الأول للشعر لم يعد موجودا في الدراما والقصة السردية البطولية بل في القصيدة الغنائية . وعليه ، فإن الشعر يجد تعبيره الأكمل ليس في الصيغة المفخمة بل في الصيغة المتقنة المقيدة ، ليس في اللفظ العام بل في التواصل التلمحي ، ولربما ليس في التواصل إطلاقا . ومن بين التعاريف الكثيرة التي تناولت القصيدة الغنائية تعريف مشهور ل : ت . س . ايليوت ؛ القصيدة الغنائية في صوت الشاعر المتحدث الى نفسه أو الى لا أحد . إنها تأمل جواني ، أو هي صوت خارج من الهواء ، بغض النظر عن أي متكلم أو مستمع محتمل . وقد كان هذا المفهوم في المركز من مشاعرنا تجاه الشعر طيلة المئة عام الأخيرة .

- ٢ -

كان الشعر الغنائي في الموروث الأوربي الأول يتسم على الدوام ، بالطبع ، بنوعية خاصة . فنحن نسمع ب « سوناتة شكسبير المعسولة بين أصدقائه الخاصين » ، وهذه الطريقة في الكلام نموذجية لكن القصيدة الغنائية قد ارتبطت على الدوام بعالم الجماهير في عدد من النواحي المتأسسة والمعترف بها . وقد جرت العادة أن يدعي الشاعر الغنائي لنفسه واحدا من بضعة أدوار معهودة : العاشق ، أو المتودد ، أو الوطني ، أو الحكيم ، أو المتأمل الديني . لكن إلى بودليز ، وهو أول

الشعراء المحدثين ، لا يمكن إيكال أي من هذه الأدوار ، وعندما يدّعي القرابة مع القراء (وهذه تتم عن طريق إهانة محسوبة - « أيها القارئ المناق ، أيا شبيهي ، ويا أخي ») فإن ذلك يتم من خلال الجانب الشبحي لحيواتهم *la sottise, l'erreur, le péché, la lésine* كل ما لا تقرّ به أو ترفضه ذواتهم الاجتماعية ، كل ما يجمعه معهم - كما يقول . الحماسة ، الخطأ ، الخطيئة ، الندالة . وهو يضيف قبل كل شيء السأم ، والطموح المجرد من الأمل تقريبا الى نظام هو الى الأبد خارج المتناول « هناك ، كل شيء باستثناء النظام ، والجمال ، والرفاه ، والهدوء ، والمتعة » - لكنه هناك ، في مكان آخر بالمرّة ، وليس في حاضر يمكن تخيله أو واقع يمكن تصويره .

ولا بد هنا من إيراد تمييز ، هو في الأصل لستيفن سبندر ، بين الحديث والحداثي . الحديث مسألة فترة زمنية وتاريخية ، الحداثي ، مسألة فن وتقنية ، انعطاف خاص في الرؤيا . وبودلير هو أول شاعر حديث ، أول من قبل بالموقع غير المصنف وغير المتأسس للشاعر ، الشاعر الذي لم يعد كاهن الثقافة التي ينتمي إليها ، أول من قبل بقدارة ودناءة المشهد المدني الحديث لكنه ليس حداثياً . ومن خصوصية شعره أنه يعبر عن تغريب جديد في لغة التقليد الموروث المتعارف عليه . تذكرنا حركة شعره وحتى لغته الشعرية ، غالبا ، براسين . ومن أجل لغة جديدة وحركة شعرية جديدة تضاهي منزلة الشاعر المتغيرة علينا أن ننتظر الجيل التالي - ننتظر رامبو . وإنا لنجد الأصول الأولى للقصيدة الغنائية الحداثية في الأشعار التي كتبها رامبو بين عامي ١٨٧٠ و ١٨٧٣ . فعلاقتها المتغيرة بالثقافة المتأسسة لا تكمن في نزعتها نحو التناقض - رغم وضوح ذلك للعيان في حالة رامبو - بقدر ما تكمن في نوعيتها العارضة ، العسية على التنبؤ . فشعره شعر المتسكع الهائم ، الذي لا ينبعث من المحرّضات العريقة في القدم ، هو شعر الاحتفالات غير الأرثوذكسية ، والظهورات الاتفاقية . فساندويتشات اللحم والبرية تتعرض لتغير في شكلها . (في المطعم الأخضر) . والسلام الذي يتجاوز كل الأفهام يصور

في شكل أختين بيضاوين تسحقان بلطف القمل في شعر طفل غزاه القمل .
(جامعتا القمل) . ورجال الجمارك المضحكون هم نمط لكل الاضطهاد
الذي يفرض نفسه والعائد كله للنظام الاجتماعي (« رجال الجمارك ») .
ولا تقتصر اللغة والصورة التمريرية على المصادر العريقة والمعهوده لكنها
يمكن أن تكون في القصيدة نفسها عامية ، وبديئة ، ومتكلفة ، وشعرية
بتشكل تقليدي . إن الرمز الفريد للتحقق هو براءة كبراء الطفولة والتي
يمكن أن يخلو التوق إليها من أي أمل ، أو التي قد تعاود الظهور على
حين غرة ، للحظة ودون إعلان مسبق ، وسط ظرف من البؤس
والغربة . وقبل كل شيء ، ففي القصائد النثرية والمقطوعات الاثرية
شبه الغنائية تختفي الخطوط الرئيسة الثابتة للعرض التصويري بكافة ،
أو للمتوالية السردية أو المنطقية ، ويبعث المعنى بشكل غير مؤكد من خلال
فيلم لا يقبل معناه الموحى به التحليل :

لقد أعيد كشفها . ماذا ؟ - الأبدية . انها البحر المقتن
بالشمس .
أيها الروح الديدبان ، دعنا نهمس ببوح الليل الخاوي جدا
والنهار يحترق .

ويمكن الوقوع على عرض بصري لافث لهذا الطفل الشيطاني الالهي
بين موظفي الشعر الراسخين في صورة فانتان لاتور (ركن الطاولة) .
فهي تصور مجموعة من الأدباء الفرنسيين المعاصرين في مواقف رسمية -
غير رسمية لا تخلو من كد الصنعة . معاطف سود ، ربطات عنق كالفراشة
(بابيونات) ، كتان أبيض . اكمام قمصان ، هي أدلة واضحة (حتى صور
فيرلين) ، وفي وسطهم يقف رامبو كملاك ضائع عمره ثلاث عشرة سنة
يدثر معطفا عتيقا أكبر من حجمه بخمس مرات وعلى وجهه تعبير ينم
عن جمال سماوي ناء .

كذلك سيفيد وصف لغنائيات رامبو بقدر مماثل في تعيين طابع
مساحات كبرى في القصيدة الغنائية الحداثية في أرجاء أوروبا ، ذلك لأن

جوهر الشعر الحديث سرعان ما أصبح دوليا ، واستوحى الالهام في معظمه من فرنسا . على انه سيكون قاصراً في إحدى الجزئيات . ففي تشديده على الرواية والعصي على التنبوء فإنه يفشل في ملاحظة الكتلة الضخمة والوزن الكبير للثقافة الموروثة - للإيمان ، للاسطورة ، للخرافة ، والعادة الشعرية . فالشيفرات الحديثة . الابتكار تتراب فوق شيفرة المعرفة المشتركة . وحتى أعمال رامبو الأولى كانت هي الأشعار اللاتينية الأكثر إتقاناً أيام كان طالباً ، كما كانت أشعاره الفرنسية الأولى تعظيماً لكوبيه وبانفيل ، الشاعرين الراسخي الشهرة في عصره . وعند شعراء آخرين - لدى ييتس وإليوت ، ومالارميه وفاليري ، وريلكه وجورج ، ومونتال وكواسيمودو ، وما تشادو ولوركا - يبدو أن ديالكتيك التقليد الموروث والبدع الجديدة هو الباعت الأكبر على أعمالهم . وحتى الشيوعيان ، بريخت ونيرودا ، الملتزمان ايديولوجياً بالمستقبل يربانه متجلدا في التاريخ والماضي الذي لا مفر منه . هذا الشعور الحاد بالتوتر القائم بين الحساسية المحدثة وأساليب الشعور القديمة العهد يلحظ أكثر ما يلحظ لدى شعراء المئة سنة الأخيرة أكثر منه في أية فترة سالفه من ثقافتنا . والحق انه بالنسبة للشعر الحديث هو حقيقة عامة لا يمكن تجاهلها . والحلول المتنوعة التي تفرضها الاعتقادات الاجتماعية والسياسية المتباينة تصبح تنوعات على هذا الموضوع الواحد . والمؤكد أن الحلول متنوعة . فهناك الجزم الذي يغلب عليه التحدي ، جزم أساليب الوعي العتيقة كما عند ييتس وجورج . وهناك الارتصاف التهكمي للفخامة القديمة والعبارة الحديثة المبتدلة كما عند إليوت . وعند ريلكه كل ضروب الخبرة من الاسطورية الى الجولة اليومية التافهة الشأن ينظر اليها بالتساوي كمادة تتغير هيئتها بالتأمل . وعند مالارميه لا يوجد الحل الا في العملية الفنية ذاتها . ف « موضوع » القصيدة يصبح لا ماديا أو غير موجود ، ومادة العمل هي ببساطة تركيبته الذاتية .

ومنه الانتقائية التي يتميز بها الشعر الحديث . الشعر لم يمتح ، كما كانت الحال مع معظم المدارس الشعرية السابقة ، من ثقافي واحد . هذا ، وقد لفت مالرو الانتباه الى التغير العميق في الفنون البصرية والذي نجم عن وجود « المتحف المتخيل » . ومع الطرائق الحديثة في إعادة الانتاج فإن الحضارات بكافة ، والعصور قد أصبح متاحا للجميع ، في أقرب مكتبة عمومية . ومع بعض التقييد العائدة للتنوع اللغوي فإن الشعر يجد نفسه في الوضع ذاته . فالثق الكلاسيكية فقدت سلطتها الفريدة ، وليس هناك من دين مسكوني . ابان علماء النفس والانثربولوجيا أنظمة للرمزية سابقة على البنى المت عليها . ويتوافر لدى الشاعر اساطير العالم بكافة ، وهذا يعني ايضا لا يملك ايا منها ايتا منها يمكن أن يفرض نفسه بشكل أكيد على أنه ملك طريق الحق البسيط في الوراثة . والقوة الفكرية المحتومة والتوحيد العالم الحديث هي قوة العلم الطبيعي . ونظراً لأن الشاعر معني بمجد الخبرة التي لا يمسه العلم الطبيعي فانه (الشاعر) يترك ليا اسطوره الخاصة ، او ليختار واحدة عن طريق اختيار وجودي تعد من المتحف الواسع غير المقنن (من القوانين) ، من دكان سقط المت اللامحدود للماضي الغابر . ومن وجهة نظر الشعر فإن الأنظمة الاسط الكبرى التي هي من حاضرنأ تحديدا - فلندعهما بايجاز الفرويد والماركسية - انما هي اساطير كما غيرها . فالماركسية لا تقدم للشعر موضوعات وآية مواد لم يحتز عليها مسبقا . وهي لا تقدم إلا إمكا تنظيم هذه المواد في خطة عمل اجتماعي وسياسي - امكانية لم يكن ال ميالا الى تبنيها إلا بشكل طفيف جدا . وقد كان العالم الذي نشأ الشعر الحديث عالم الثقافة البورجوازية الرقيقة ، وريث كل العص وله من الموارد الفنية ما يجعله على دراية تامة بآرثه . على أنه وحتى عام ١٩١٤ فإن الموقف الغالب في الشعر هو « احساس بالنهاية » لفكرة fin de siècle (خاتمة القرن) أكثر من دلالة زمنية . وعلى من أنها كانت مرتبطة بحدائث واعية لذاتها بقدر ما يتعلق الأمر بالشعر ادراك ما ينقضي ويمر أكثر حدة بكثير من ادراك ما سيأتي . وهذا

في مستوى أدنى من مستوى الخطاب المباشر . فنهاية اليوم ونهاية السنة
تخلفان سحرا معاودا . ففي الشعر الألماني بخاصة - لدى هوفمانستال ،
وريلكه ، وتراكل وجورج - تبدو الصورة الخريفية كوسواس تقريبا ،
وتسحب نفسها بسهولة من الطبيعة الى الثقافة . فقصيدة ريلكه
«Herbsttag» (يوم خريفي) تختتم بأبيات تصنع موازنة ظليلة بين أيام
موسم الحصاد الفائقة النضج ونهاية فترة من الخبرة البشرية :

من لا يملك الآن بيتاً لن يبني غيره . ومن هو الآن وحيد
سيبقى هكذا زمناً طويلاً . سيستيقظ ويقرأ ، ويكتب رسائل
مطولة ، وسيتمشى قلماً هنا وهناك في الأزمة ، في أوراق
الشجر الدافعة .

ولم تفعل الثورة الروسية ، حتى عند أولئك الذين هللوا لها
باعتبارها أملاً أو قبلوا بها كضرورة ، إلا القليل لتحويل تيار الشعر في
الاتجاه الآخر . ففي روسيا يجاهد كل من بلوك ولاحقا باسترنك للبقاء
على شيء ما حياً خلال الجلبة أكثر من اللاتيان بشيء جديد . والشعراء
الانجليز في عقد الثلاثينيات لا يزالون مرتبطين عاطفياً بالعالم القديم الذين
يرغبون بشكل جلي أن يتخلوا عنه أو يغيروه . فقد كتب أودن قصيدة
تنادي بـ « أساليب جديدة في العمارة » ، لكنه أسقطها فيما بعد من
القانون بدعوى أنه يفضل حقاً الأساليب القديمة أكثر من غيرها . ويستمر
جربان اللد المؤدي إلى الانعراج الفني والتنظيم العلمي للمجتمع . لكن
مهما تكن رغباتنا الاجتماعية والسياسية فأننا لسنا قادرين على الزعم
بشكل معقول بأن الشعر يفيض بهاء . وعلى العكس ، فإن سيكولوجيا
الأمم هي القائد في رحلة داخل الخبرة الداخلية . لكن فرويد نفسه
هو الذي أقر بأنه لم يكن مكتشف اللاشعور ، فقد كان الشعراء والفنانون
حاضرين هناك قبله . ومساهمة فرويد الكبرى في التاريخ الطبيعي للخيال
كانت في فصل ٦ من « تفسير الأحلام » وقد كانت هذه قوية لأنها تبين
أن منطق التداعي الموجود في الشعر هو من كنه العقل البشري . وقد

اعطى تحليله لما هو في الاساس مادة سريرية منزلة شبه علمية لعمليات الخيال الرمزي - إعادة تأسيس جزئية للشعر في العالم الذي انسحب منه . لكن الشعراء قد حرصوا بعناية كشوفهم الخاصة ولم تكن لهم إلا علاقة ضئيلة بالتحليل النفسي . فقد رفض ريلكه أن يحلل من قبل فرويد ، ورفض جويس أن يحلل من قبل يونغ ، واعتقد لورانس أنه قد دحض نظام التحليل النفسي بمجمله .

وعليه ، فإن الشعراء قد رفضوا في غالب الأحيان الأساطير الكبرى والعلمة في زماننا وطوروا أساطير خاصة بهم ، بعضها فخم وشمولي ، وبعضها مقصور على فئة قليلة وخصوصي ، لكن ليس لأي منها أية منزلة في عالم المعرفة العلمية والتاريخية المنظمة التي يدير العالم شؤونته بها . (كان هوميروس بالنسبة للأغريق دليلا للسياسة والقيادة . وما علينا إلا أن نذكر هذا لتبين مقدار انسحاب الشعر من عالم الفعل) . وقد طور ريتس نظاما أسطوريا كبيرا يزعم أنه يشتمل على التاريخ ، وعلم النفس الفردي ومصير الروح بعد الموت . الكنه عزاه إلى فعل الأرواح المفصولة عن الجسد والتي تتواصل بالغيوبة والكتابة الأتوماتيكية ، والتي أعلنت عن حدود مشروعها في البداية قائلة « جننا لنعطيك استعارات الأشعاركم » . وفي الطرف القصي الآخر ، طرف الخصوصية يصنع لوركا أسطورة من مقاطعته الخاصة ، الأندلس ، التي يمثل فيها الفجر قوى الحياة الفريزية و *Guardias Civiles* قوى الحضارة القمعية . وقد استخدم ريلكه - ولعله أعظم صناع الأساطير قاطبة - الرمزية المسيحية ، والأسطورة الكلاسيكية ، والأعمال الفنية السابقة الوجود ، والتحف الصغيرة لكثير من الثقافات وحتى الحياة اليومية العادية - لتنحل جميعها على يديه ويتشكل منها حلم متصل يهدف إلى تغيير شكل الزماني والسريع الزوال ، وتجاوز الموت واستيعابه في الحياة .

ونظرا لأن هذه المحاولات منفصلة عن النشاط الدوائمي (البراغماتي) لعصرها فإنها تنحو إلى التوجه صوب مناطق معرفية ومصادر للتنوير غير

مدركة - باختصار نحو نوع من علم الغيب . (« مسافة بعيدة . نحن نعيش بعيداً هناك . . ») تقول هاديات الروح . هذا ويزعم أن الشعر يوصل إلى الحكمة المنسية أو إلى عقيدة سرية . وينظر إلى هذا أحياناً على أنه نسق حقيقي من معرفة مهجورة ، حكمة الشرق أو طريق تاريخية تم التخلي عنها منذ زمن . وأحياناً يختزل إلى لزومية علم النفس - المصادر المقتصرة على فئة قليلة هي الآن - وكانت على الدوام - في صلب الحياة الجوانبية . وإن أقوى الزاعم وأكثرها دواماً هي أن الشعر ذاته هو نوع من السحر ، والشاعر ليس عرافاً فحسب بل مجوسياً يتوجد على يديه مارآه في الأحلام . ويمكن الوقوع على أكمل عرض لهذا الزعم ، وأقوى رفض حاسم له في الفصل المعنون (سيمياء الكلمة) في (فصل في الجنة) لرامبو . وبالتزام أقل قنوطاً وفي مكان أكثر أماناً داخل المجال الأدبي يقول بيتس في إحدى المراحل « الكلمات وحدها خير لاشك فيه » ومدح بليك كنبي لأنه « أبلغ عن دين الفن ، ذلك الذي لم يحلم به إنسان في العالم الذي يقع تحت معرفته » . أما مالارمييه فإنه يختزل الفنون الأخرى والنشاطات الأخرى بكافة إلى الأدب « كل الأشياء في العالم توجد لتتمخض في كتاب » - وبالنسبة إليه الأدب بكافة هو شعر . وعليه فقد نشأت صوفية في الشعر أبلغ عنها علانية وجد في سبيلها المتحمسون المنهجيون ، وهي كامنة في ، وتدعم بشكل خفي شغل عديد الشعراء الآخرين ممن هم أقل نزوعاً وميلاً نحو الحقائق النظرية المطلقة. هذا الإيمان يفدو تخلياً لدرجة أن الشعراء الذين يدينون بالولاء لأورثوذكسيات أخرى يترتب عليهم بذل جهود مضيئة « ليتجدوا منه . فكلوديل يحول ، بخدمة بارعة ، رامبو إلى منافع مسيحي . كما يلاحظ إيليوت بشكل صارم أن هدف الشعر هو امتاع الناس المحترمين . ويعيد أودن ليؤكد باستمرار ، بعد تحوله نحو مذهبه الجديد ، إذا كان ذلك تحولاً ، الأولوية الكيركيغاردية للأخلاقي على الجمالي .

لكن العالم الذي نشأ فيه الشعر المحدث لم يكن مسيحياً ولا أخلاقياً. والشعر في عصرنا لا يبدو أن لديه سوى قدرة ضئيلة على الاعتماد على أية بنية من الإيمان خارج نطاقه هو .

اتسمت هذه المملكة المستقلة من الشعر بنوعية خاصة وذلك بفعل غلبة القصيدة الغنائية . وقد تبنى بودلير معتقد ادغار آلان بو ومؤداه أنه ليس هناك ما يسمى بالقصيدة الطويلة ، ويبدو أن خلفاءه قد تبنوا ذلك خفية . والحق أن القصيدة الطويلة تكاد تختفي : فمعظم الأعمال الشعرية الكبيرة في الأزمنة الحديثة مكون من متواليات شعرية قصيرة مثل (مرثي دوينو) لريلكه أو (رباعيات) ايليوت . صحيح أن القصائد السردية والتاريخية الطويلة تظهر بين الفينة والأخرى لكنها تبدو بدءاً عتيقة منبثة عن روح العصر . وتغدو البنى المدهومة بأسباب البقاء والخطط المفهومية المصوغة بعناية غير ضرورية للشعر . فالقصيدة الملحمية تعبر عن خيار أخلاقي ثابت ، أما الغنائية فيمكن أن تكون تعبيراً عن مزاج عابر أو استنارة لحظية . ولا يطلب أن تكون متسقة مع أية غنائية أخرى للشاعر نفسه . وعليه يغدو الشعر مروضاً على تغيرات مفاجئة في المزاج والاسلوب . فغير لين يتحول من البداية إلى الورع ، وريلكه من ما يقارب اللفة المدهنة إلى التحريد الميتافيزيقي ، وغوتفريد بن من المقرز بشكل واضح إلى الغريب المفوي . وعلى نحو إيجابي تقوم (الأرض الباب) لإيليوت على هذا المبدأ . فهي تتألف من طائفة متنوعة من المقاطع الغنائية ، بعضها من النوع التقليدي الذي يحن إلى الماضي وبعضها الآخر من نوع الأغاني الملحمية السوربالية يتخللها مقاطع من الواقعية الدرامية والهجاء . في شعر من هذا النوع لا تظهر الوحدات الأكبر على السطح ولا توجد في أية بنية تسلس قيادها للتخيل بشكل فوري ، إذ يسبغ عليها عملية تطور نفساني بطيئة وخفية ، ليتم تمييزها غالباً بصورة استعادية فقط . وإن كتابة سلسلة غنائيات لهو أشبه بكتابة دفتر يوميات روحاني أكثر من أي شيء آخر . وهي لا تحمل من الشبه مع تنظيم عمل أدبي واسع النطاق إلا قليلاً ، بما لها من متطلبات شكلية خارج نطاق التطور الشخصي للمؤلف . وكثير من نقد القرن العشرين قد قلل من أهمية الصلة البيوغرافية (عن سيرة حياة الشاعر) بين الشاعر وقصائده ، وهو ينظر إلى العمل كمصنوعة عموم

بمناى عن خالقها . لكن هذا لا يمكن أن يخفي حقيقة أن الشعر الذي يتخذ
الفنائية كنموذجه الأول سينحو على الدوام نحو تقفي حواف
الخبرة الفردية .

لقد وضع الشعر الحدائي وزناً كبيراً على الحرفة الشعرية . وقد
استقى بودلير هذا التوكيد من بو Poe ونقله الى مالارميه وفاليري .
ومن فرنسا شق طريقه الى الفكر الشعري لجورج في المانيا ، وبانوند
وايليوت في انكلترا ، وانداح من نمة من هذه البؤر . ومع ذلك يبدو أن
الايقاعات الشعرية الأكثر عمقاً في زماننا مشروطة بطريقة أخرى . لقد كان
الاحتجاج السوربالي قوياً بما له من اعتماد على التنظيم اللا شعوري ، لكن
لا حاجة هناك للاعتماد على المزاغم الخادعة للكتابة الأوتوماتيكية .
ويمكننا أن نرى الى النتائج الفنائي لشاعر فرد ليس كسجل لتطور نفسي
فحسب ، لكن كوسيلة حقيقية تحقق التطور النفسي بموجبها . هذا ،
وإن للتطور النفسي قوانينه الخاصة ومن العسير تعميمها . وفي جميع
الأحوال فليست هي نشاطاً مقصوداً للآنا ، ولا هي تحرر من اللا شعور
بل اندماج الاثنين معاً . ونادراً ما تسير بخط مستقيم وغير منكسر . قد
تفعل هكذا لبعض الوقت لكن مجرد التخصص في خط خاص يقود في
النهاية الى أزمة تتسبب فيها الحاجة الى دمج المواد المطروحة جانباً
والمهملة . ومثل هذه الأزمات يتكرر حدوثه في القصص - الحياتية
الشعرية في مئة السنة الأخيرة ، كذلك يتكرر الاحساس بالفشل في
التعامل معها . ومع ذلك سيكشف الشعر ذاته عن الوجود .

... هي كل محاولة

هي بداية جديدة بالكامل ؛ ونوع مختلف من الفشل
لأن المرء لم يتعلم سوى احتياز أفضل الكلمات
عن الشيء الذي انتفى الداعي لقوله .

هناك ثلاثة مخارج فقط من مثل هذه المآزق النفسية : التفريب
بالمعنى السريري - الانهيار أو الجنون ، إعادة الاندماج على مستوى من

البصيرة والخبرة أدنى ، والتشخيص الناجح لعناصر متباينة مما يؤدي الى خبرة أشمل على مستوى من نفاذ البصيرة أعلى . وقد حدث الثلاثة كافة في التاريخ الأدبي الحديث . ويظهر عدد الاحترافات الشعرية المبصرة أن الثالث هو الأقل شيوعاً . فليس هناك في الأدب الحديث أمثال غوته ، والقلة من الشعراء تبدي حيواتهم تطوراً متصلاً ، وإعادة خلق دلائم للذات تستمر في الكهولة المتأخرة أو الشيخوخة . والاستثناء البارز هو بيتس . فالتطور العضوي البطيء في حياته الشعرية هو - في جزء منه - ثمرة طاقته الخاصة وعناده ، وفي جزء آخر من اعطيات الحظ الذي قرن مصيره بمصير بلد صغير - والذي يلقي حسن الفهم من قبل الذكاء والارادة الفرديين - أكثر مما قرنه بالحركات اللامضيافة الواسعة للعالم الأرحب .

فقد اخترمت الحرب ، والثورة ، والنفي الكثير من الاحترافات الشعرية ، لكن حتى قبل أن تبدأ فعلها فإن أرداء أشعارها (الاحترافات) الحديثة كانت على خلاف مع العالم الذي نشأت فيه . مرة تلو الأخرى ترى أن الشعراء مكروهون على رحلات غير عادية ، لا يبدو محتملاً أنها ستحقق هدفها منذ البداية . والمثال المدهل أكثر من غيره على « رحلة حتى آخر الليل » توقفت بصورة درامية عند أقصى نقطة لها ، هو مثال رامبو الذي أعاد خلق الشعر الفرنسي قبل عمر العشرين ولم يفكر ثانية بالشعر طيلة حياته الباقية . فقد كان التزامه بالشعر شاملاً وعندما بدأت آماله تبدو أنها وهم كبير تخطى عن المشروع بأكمله . وقد استمرت حياته لمدة ثماني عشرة سنة ، نهاية مزدولة للحياة ، لكن لا شعر بعد ذلك . هذا ، ولا يوجد الكثير من المتطرفين من معيار رامبو ، على الرغم من وجود الكثير من المزييفين الذين تعوزهم الاستقامة والعبقرية . وخارج هذه الأصقاع المقفرة ، تتعدد الإخفاقات النسبية والشريفة لدمج الخبرة الشعرية - بشكل يكاد محتوماً في مصر لا تقدم فيه الثقافة أية نقطة ارتباط والشاعر فيه متروك لوحده بما عنده من قوى إبداعية خاصة به . ولذلك فالشاعر الذي كف عن أن يكون شامراً يصبح مديراً للنقد ، أو

معلماً لـ « الكتابة الإبداعية » أو مداوماً على المؤتمرات الثقافية . وكما
ساق سيريل كونولي القول ، البقرة تخدم في حانة الحليب .

طرح سي . جي . بونغ نظرية في الخلق الشعري - وهي أن الملكة
الشعرية هي « مركب مستقل » داخل نفس الشاعر مثبت عن كامل
شخصيته ، ووجوده الاجتماعي والتاريخي . ويترجع صدى هذا بشكل
لافت في صورة ت . س . ايليوت عن الشاعر كحفاز يحدث الشعر في وجوده
تاركا عقله - في خلاف ذلك - دون مساس . وهذا يبدو - كوصف
للشعر بعامة - مبالغة كبرى ، لكن يمكننا أن نرى أن وضع الشاعر
الحديث مؤهب بمفرده لتحفيز ذلك . ولعلنا في بداية فترة يحتمل أن
يشهد فيها موقع الفنون في الاقتصاد الكلي لحيواننا مزيداً من التغير
السريع . ولا يمكن لهذه الفترة أن تكون مصدر سعادة بالنسبة للفنان .
فعندما نعاين التاريخ المرعب لأوروبا في الأعوام الستين الأخيرة فإن
الحديث عن اضطراب في موقع الشعر يبدو تافهاً . ومع اقرارنا بأننا نعيش
في زمن رديء ، وأنه لم يشهد سوى الطاعنين في السن رماً طيباً فإنه
يجب أن نعترف بأن عزلة الشاعر ربما تكون خلاصه الوحيد . وإن
الحقيقة التي مؤداها أن الشعر لا يحتاز على أية أهمية - ولو ضئيلة -
اقتصادية أو سياسية ، وأنه معدوم الصلة بأي من القوى التي تتحكم
بالعالم الحديث ، قد تطلق يده في فعل الشيء الوحيد في هذا العصر الذي
يقوى على فعله - الابقاء على بعض الأجزاء المهمة من الخبرة البشرية
على قيد الحياة حتى يتغير المناخ ، حيث من المحتمل أن يتم ذلك بطريقة
ما ليست بالحسبان .

أزمة اللغة

بقلم : ريتشارد شيبارد

— ١ —

ليست فكرة أزمة اللغة شيئاً حديثاً بالكامل . فقد خبر كثير من الشعراء ، في هذا الوقت أو ذاك ، إحساساً بعدم كفاية المصطلح الشعري المتأسس ، وشعروا ، لأسباب شخصية أو ثقافية أوسع من ذلك ، بالحاجة الملحة لتطوير وسائل جديدة لتسخير موارد اللغة . وعليه ، فإن Empedocles لهولدرين ، على سبيل المثال ، و « رسالة الى طبيب » لهيوم ، و (الافتتاحية) لورد زورث ، تستكشف جميعها خبرة الشاعر للموت الروحي والبعث ، والجذب والوفرة اللغويين . هذا ، ويمر كثير من الكتاب بفترة يبدو معها أن بعداً أساسياً ، طاقة حيوية ، قد تلاشى من مقدم الشعور وأن سطح اللغة قد كف عن أن يكون متيناً وغداً كامداً غير شاف . ومع هذه الخبرة نفدو على ألفة أكبر ونحن نقرب من العصر الحديث . للوهلة الأولى ، يبدو أن الإحساس الحديث باللغة الأدبية يحوي على نحو متكرر ، هذه الجدلية المألوفة ، جدلية الموت ، والبعث المحتوم في شكل أو صيغة جديدة . وقد أوجت مقالة ايليوت عن « الشعراء الميتافيزيقيين » (١٩٢١) بأن الشعر الانجليزي بين عصر دون Donne والعصر الحاضر قد عانى من قساوة وتصلب في المخ مطردين لم يتعاف منهما قط . وقد كان هذا « الانقصاص في الحساسية » حاسماً ، لكنه كان من ذاك النوع الذي ربما أمل ايليوت أن شعره ، الذي يفوقه قساوة وسخرية ، سيساعد في علاجه . وعلى نحو مماثل فإن

— ١٨ —

الدورة المركزية لباوند المتمثلة في «هف سيلوين ماوبرلي» (١٩١٩ - ٢٠) هي تحليل للثنائية البعدية المسطحة لشعر الحركة الرومانسية زمن الانحطاط وتقص للفرص المتوافرة راهناً لاعادة البعد الثالث المفقود للشعر . وبعد أن فرغ ريلكه من « القصائد الجديدة » في عام ١٩٠٨ لم يأت بشعر كبير الأهمية لأكثر من عقد حولت فيه الحرب الكونية الأولى أخيراً العالم الانساني النزعة والارستقراطي الذي استمدت منه «القصائد الجديدة» قوتها ، حولته الى انقاض . ومع ذلك ، فان رسالته المفقودة الى فيتولد هوليفيتش بتاريخ ٣١ ت ٢ ، ١٩٢٥ توحى بأن « مراني دوينو » (١٩٢٢) و « سوناتات الى أورفيوس » (١٩٢٢) تمثلان محاولة لكشف ما الذي قد تنبته الأزهار وسط خرائب اللغة .

ومع ذلك ، فإن مقارنة سريعة تعقد بين استكشافات الأومة اللغوية ما قبل الحديثة وبين مقولة أصلية حديثة ، رسالة تشاندوس لهوفمانستال ، تظهر فارقاً حاسماً . فالأولى تمثل التخلص مما يربك قبيل الانبثاق الجديد للإبداع . بينما توحى رسالة تشاندوس بتشاور حقيقي حول إمكانية بعث الحياة من جديد في اللغة مشيرة الى أن المستقبل يكمن في لغة ليست هي بلغة ، وأنه ، الى أن يعثر على هذه اللغة ، تبقى الإمكانية الوحيدة هي الصمت . ويمكن رؤية تشاور تشاندوس في قائمة الأشياء التي لا تزال تشعل فيه رؤيا عارضة ولحظية عن الأزل في صحراء خيالية : تنكة سقاية ، مسلفة تراب مهجورة في الحقول ، كلب في نور الشمس ، فناء كنيسة بئس ، كسيح عاجز ، كوخ فلاح . كل هذه الرموز توحى بالتعب ، والهجر ، والعجز ، والشجن ، جميعها تبدو فضالات وحدة مفقودة أكثر منها مؤشرات على وحدة قادمة . هذا ، ويتخلل إحساس مماثل بالتشاور عن إمكانية بعث اللغة من جديد ، وإحساس مماثل بأن كل ما بقي هو بضعة رموز منعزلة واعتباطية، أقول يتخلل كتابات ايليوت ، وييتس، وريلكه . يختتم ايليوت (الأرض اليباب) بتدعيم خرائب الحاضر ببضعة نتف لغوية غامضة . قال ريلكه

لهوليفيتش إن جيله ربما كان « آخر » من عرف « الآلهة البيتية »
« أشياء الآلهة الحارسة للبيت » التي أنصرف إليها « الأمل والتأمل
الباطني » لأسلافهم . ولقد اعترف ييتس في « القرن التاسع عشر
وما بعد » :

مع أن الأغنية العظيمة لن تعود
فإن الغبطة ثابرة فيما نملك :
خشخشة الحصى على الشاطئ
تحت الموج المنحسر .

وعلى ما يبدو ، فإن إيليوت ، وييتس ، ووريكله ، كما هو فمانستال
ماكفون على حفظ الاحساس بالأزل الذي يسكن « التنف القليلة » التي تبقت
لهم من الماضي والتي بدونها ، كما يرتؤون ، سيعم السواد ، والسأم ،
والياس .

- ٢ -

هذا الاحساس الطافي بقرب حدوث الجذب اللغوي والموت التخيلي
هو مظهر من معضلة سوسيو - ثقافية أكبر بكثير : حلول طبقة وسطى
ديمقراطية ، آلية ، مدينية محل نظام زراعي أرستقراطي ، شبه اقطاعي
ذو صبغة انسانية . وإذا نظر إلى الانتقال على أنه أولئك الذي أكثر منه
محايداً فإنه قد مثل بالنسبة لهؤلاء الشعراء هجراً لنظام لفته مطواعة
شعرياً ، وتراكيبه شاملة ورجية ، وصيفه مؤثرة في ديمومتها وتجذرها
الظاهرين ، نحو نظام كانت لفته متصلة الدماغ ، وتراكيبه منحارة
وصيفه سطحية التأثير فقط . هذا ، ويقوم اللورد تشاندوس في مؤلف
هو فمانستال ، مثله مثل الأرستقراطي ييتس ، بتحليل هذه المعضلة
جزئياً . في السابق كان قد شعر بأنه جزء من بنية شاملة احتوائية كانت
أجزاؤها تطابق وتفسر بعضها بعضاً . أما الآن فإنه يشعر بأن هذا الصرح
يتفكك إلى أجزاء أصغر فقدت أية وحدة ملموسة . وفي السابق كانت

- ٢٠ -

المؤسسات الاجتماعية وسائط تم من خلالها التعبير عن ، وتسخير أعمق الطاقات الجسدية والروحية في الشخصية ، وإسباغ هالة عليا لا نظير لها على الظواهر البشرية والمادية بكافة . أما في الراهن فإن الصرح الاجتماعي يتفكك ، ولم يعد ممكنا الاعراب عن المفهومات التوحيدية ، مفهومات « الروح » و « النفس » ، وقد حجب اختفاء مركزها التوحيدي الغامض مناطق كاملة من شخصيته وهو لا يشعر إلا في النادر بخرق « فيضان الحياة السامية » للقشرة التي تحيط به . والمفهومات المجردة الحقيقية سابقا بالنسبة إليه « تنفتت في فمه مثل فطور متعفنة » وفي الخطاب الاجتماعي تغدو أرجاء يكاملها عصية على التصديق . وعليه ، فإن تشاندوس لا يشعر بعد الآن بأن العمل التاريخي الذي كان قد اختطه يستأهل الكتابة . ولا هو يقوى على استخدام الأساطير الكلاسيكية كرموز هيروغليفية تؤول حضارته لذاتها. ولأن النظام الاجتماعي قد أثبت أنه متكلف وحكمته ليست جديرة بمعرفتها ، فهو لا يتجشم عناء جمع الحكم والأقوال الماثورة . ويلخص تشاوندس مدى أزمته اللغوية بقوله إنه بينما كان ذات مرة « تحت القناطر الحجرية للساحة الكبيرة في البندقية » فقد وجد بداخله « تلك البنية التي تسم النثر اللاتيني الذي أمتعته مخططة ونظامه أكثر مما أمتعته الصروح التي تثرئ من البحر ، صروح بالاديو وسلتسوفينو » ، أما الآن فإن مثل هذه البنى النثرية تبدو مستحيلة لأن النظام الاجتماعي الذي يقترحونه مسبقا ، وفيه الإنسان بثوي في المركز ، قد غدا عصيا على التصديق .

هذا ، وتسري صورة الاضطراب هذه في أعماق الشعر الحديث ، وقد أوصل العديد من الشعراء المحدثين إلى أمداء أبعد إحساسهم بالفوضى والتأزم . وعليه ، فإن الكثير من التعبيريين والدادائيين متأهبون للمجادلة بأن النظام الذي يحل محل النظام الأرستقراطي يتجاهل كل الأجزاء السيالة في الشخصية - الشاعر ، الروح ، اللاشعور ، الخيال - وأن العقلانية ، وقابلية التنبؤ ، والنفعية قد انتزعت المركز القوي للفاعلية من اللغة . وهذا الاعتقاد حاسم بالنسبة لبييتس وإيليوت

معاً ، لكنه كذلك ، أيضاً ، على سبيل المثال بالنسبة لبريتون ، لا متشائم
يأزاء العصر الحديث (١) .

الخبرة ... تطوف في قفص يعسر شيئاً فشيئاً حملها
على الخروج منه . وهي ، أيضاً ، تستمد قواها من المنفعة
المباشرة وحرارتها من الذوق العام . وقد افلحنا ، تحت
غطاء الحضارة ، وبدعوى النجاح والتقدم ، أن نطرد من
العقل كل شيء يمكن الاتهامه ، صواباً أو خطأ ، بأنه خرافة
أو وهم باطل ، وأن نحرم أية وسيلة تتحرى الحقيقة لا توائم
العرف المتأسس .

كذلك أعلن كارل شتيرنهايم ، الكاتب المسرحي التعبيري الألماني ،
في عام ١٩١٩ بأن القيم الاقتصادية للكفاءة وخصب الإنتاج قد غدت
حبسية المؤسسات في ألمانيا القرن التاسع عشر الى درجة « آلت معها
اللغة الى تقديم مفهومات كفية عن الظواهر الاقتصادية وحدها » وأنه ،
بالتالي ، « لم يكن هناك ما هو حي في ألمانيا خارج تطلق علم الاقتصاد » (٢)
وقد كان هذا شكاً متكرراً بالنسبة للعقل الحديث ، الاعتقاد بأن النظام
الصناعي ، او ديمقراطية الجماهير ، او مفهومات الكفاءة قد آتت
بأشكال مختلفة على النقطة الساكنة داخل الروح وأنه قد تمت التضحية
بالنظام لصالح الفوضى العديمة الشكل والفائدة . وعلى نحو مماثل ،
فعندما يقارب الشاعر المحدث المدينة الصناعية المزدحمة ، الوسط الخاص
بقرننا ، فانه ينظر الى تلك أيضاً على أنها مجمع منظم وعقلاني بصورة
سطحية ، سطح يخفي طبقة تحتية منسية من التاريخ والحضارة ، او ،
في خلاف ذلك ، من طاقة نفسية متقرحة وغير منظمة . فعند بودلير تحمل
« المدينة المزدحمة » ، أرض اليباب الصناعية ، أرض الضغينة والسأم محل
« غابة الرموز » ، وحدة المتطابقات . واذ يضع المركز يلتفت بودلير الى
السطوح المحركة للشهوات ، محاولاً أن يدفن نفسه فيها كما ليؤكد لنفسه
حقيقتها مرة ثانية . على أن الشهوانية تلبس لبوس الكابوس — إذ
مهما تكن السطوح مغوية فإنها تبرهن أنها تخلو من المادة ، وهي تنذر

بقذفه الى العدم العديم الشكل والذي يستشعر وجوده تحتها . تربط
« الأرض اليباب » لايليوت بين هذا وبين اللغة المصابة بالاخفاق
بينما يستخدم غوتفريد بن ، وايفان غول ، وغارسيا لوركا جميعا صورة
السرطان للتعبير عن اللاعقلانية الشاوية التي تברי السطوح التي تبدو
ظاهرياً وقد اُسمت بالنظام ، سطوح « المدينة المتحجرة » ، وتنفذ من
شقوقها .

وهذا هو السبب الذي يجعل «السعي» الحثيث وراء لغة ضاعت من
الناحية الثقافية جد حاسم بالنسبة للشعر الحديث : وبإستخدام
استعارة بلواند نقول ان عديد الشعراء المحدثين قد شعروا أن الله محبوس
داخل الحجر . وذلك لأن القدرات الأساسية للغة وبالشخص - قد
وصفت أوصافاً شتى من قبيل « اللوغوس » ، « الكلمة » ، « الذات »
« الكينونة ذاتها » ، « *Anima Mundi* » ، « اللاشعور » ، « الطبقات
الأقدم في الشخصية » - وقد غشتها الرعاية المفرطة للإرادة والقوى
الشعورية للعقل مما يتطلبه المجتمع التكنولوجي . وإذا هو منبت
عن « المصدر الأصلي » فان الشعر الحديث يتخلله احساس بفقدان
الموطن . وفي صياغة أبسط لبيت من « مراني دوينو » نقول : يشعر
كثير من المحدثين بأن «الإنسان لا يشعر بالطمأنينة في العالم الذي يفسره
بعقله » ذلك لان المرء يحس مبداً الوحدة قد ضاع ، وأن
الحاضر يبدو وقد فقد ارتباطه العضوي بالماضي والمستقبل .
ويفقد الزمن سلسلة من اللحظات المجتزأة ، والاحساس بالاستمرارية
يستلن أمام الاحساس بالانقطاع . وعليه ، تؤول الأفكار الخطية
والتقدمية للتاريخ الى غموض . ويشعر المرء بأن المؤسسات الموروثة من
الماضي (ومن ضمنها مؤسسة اللغة) أصداف براقه لكنها جوفاء لها
سيما الاستمرارية والاتصال مع الماضي لكنها توفر سطحاً جميلاً لواقع
قمعي ومفسد . وقد زعم الفيلسوف الوجودي مارتن هيدغر ، منطلقاً
من هذا المعنى ، بأن اللغة قد تعرضت لـ « عملية تشويه ونخر » ،
وطرحت تشخيصاً لانحطاط تاريخي كان يمكن لكثير من الكتاب المحدثين
أن يحضوه موافقتهم : (٣)

لقد وصل الانحطاط الروحي للعالم الى حد أصبحت معه الأمم مهددة بخطر فقدان البقية الباقية من الطاقة الروحية التي تتيح رؤية الانحطاط . . . وفي أرجاء الأرض تعاضم اظلام العالم ، وهرب الآلهة ، وتدمير الكرة الأرضية ، وتحويل الناس الى كتلة ، والكراهية والشك في كل شيء حرّ وابداعي الى درجة أصبحت معها تلك المقولات الصبائية من قبيل التشاؤم والتفاؤل عريقة السخف .

وإذا انطلق من مقولات مشابهة عن « نزع المفعولية » عن اللغة فإن رولان بارت يصل الى صيغة حتى أكثر تطرفاً : « وعليه فإن الكتابة ممر مسدود وهذا يعود الى أن المجتمع ذاته ممر مسدود » (٤) .

وبالنسبة للكاتب الذي يشعر بأن « المجتمع ممر مسدود » فإن اللغة تكفّ عن ممارسة السيطرة والتحكم في واقع سيال ومراوغ ، وتتوضع على خياله (الكاتب) في شكل طبقة سميكة ، وتكفّ عن أن تكون واسطة نيرة للتعبير الدائى وتتحول الى شيء أشبه بأنا عليا مستبدة ، وتكفّ عن أن تكون وسيلة تواصل وتصبح جداراً غير شاف عصياً على الاختراق . وقد عبّر فرانز كافكا الذي يشبه عالمه التخيلي رؤية حيوان ينظر من جحره الى عالم لم يعد بسبب تسطحه ورماديته ينتمي اليه ، عبّر عن قنوط مشابهة : « ما أكتب يختلف عما أقول ، وما أقول يختلف عما أفكر ، وما أفكر يختلف عما يجب أن أفكر ويستمر الأمر هكذا الى اعماق أعماق الظلام » (٥) . لقد تلاشى ما يربط الفكرة مع اللغة ، واللغة مع العالم الخارجى ، والانسان مع الانسان . وكلعبة التنس الصورية في نهاية مؤلف إنطونيوني « الانفجار » فإن الألعاب اللغوية بكافة تبدو وقد أصبحت سخيطة لأن الكرة ، والتي تكفل التواصل بين الذات والموضوع ، قد فقدت .

هذا ، ويزر الانفصال بين الخطاب الاجتماعى والخطاب الادبي كجزء لا يتجزأ من الازمة الحديثة للغة . وحيث يستمد « سطح » الكتابة

الكلاسيكية قوة من ، ويتطابق مع اصالة البنى الاجتماعية واللغوية التي يفترضها مسبقا ويحتفي بها فإن الكاتب المحدث لا يقوى على ان يتقلد هذا التطابق . اذ عليه أن يفكك بنى العالم التقليدي و « يفجر » اللغة قبل أن يتمكن من خلق « أيقونة لفظية كفيّة » : (١٦)

إن « الشعري » ، أيام الكلاسيكية لا يثير في النفس أي مجال بعينه ، وأي عمق في الشعور بعينه ، وأي تماسك خاص ، أو أي كون منفرد ، بل معالجة فردية لتقنية لفظية فحسب ، تلك التي « تعبر عن ذات المرء » وفقا لقواعد أكثر فنية ، وبالتالي أكثر أنسا ومؤالفة من قواعد المحادثة ، بعبارة أخرى ، تقنية إبراز فكرة داخلية ، منبثقة بكامل عتادها من العقل ، كلما يلقي قبولا اجتماعيا أكبر بفضل وضوح اصطلاحاته بالذات .

هذا ، ويشعر كثير من الكتاب المحدثين ، اكان ذلك صوابا أم خطأ ، أن الخطاب العادي قاصر الى حد العجز . فالكلمات تعترض طريق الواقع لدرجة لا بد معها من مهاجمة اللغة « أسوا الاصطلاحات المتعارف عليها » اذا أريد لها أن تصبح مرة أخرى عدسة يمكن من خلالها كشف « وجه أو جانب ثالث » مفقود . ويأتي من هذا الفكرة الحديثة بشكل خاص عن اللغة الأدبية من حيث هي « ذاتية الغائية » « autotelic » . ونظرا لأن الاعتقاد يذهب الى أن اللغة المصطلح عليها هي « فائدة الملموسية » و « فائدة المفعولية » وجوفاء فإن جملها ومفرداتها محط رفض بسبب عدم طواعيتها للشعر . وقد راقى للارميه الكلمة « *ptyxo* » لأنها لا تعني شيئا وهي بالتالي حبلى بالامكانيات غير المتحققة . كما قال ريلكه ذات مرة إن الكلمة « و » (حرف عطف - المترجم) تختلف كلية في القصيدة عنها في الكلام اليومي . زد على أن الشاعر الحداثي يرفض أفكار الفن وتصوراته بكافة لأنها وصف أو تمثيل ، لأن المرء يشعر أن العالم « الحقيقي » قد « سقط » في وهذه أهداف مشكوك بها ، ولا يمكن

أن تكون مهمة الفن إعادة إنتاج هذا العالم ، عالم السقوط أو صنع « سطح » جميل له بلغة لا تسلم هي ذاتها من الشبهات . وعليه ، تكون مهمة الشاعر الحديث هي خلق عالم لغة خيالي مسترد تتم فيه - كما ساق أندريه بریتون القول في « الاعتراف الازدراي » (١٩٢٤) - إعادة « الشيء الجوهرى » الى الشكل وفيه يعاد اكتشاف أو يتم حفظ البعد الضائع في اللغة والنفس البشرية . وهو يجرد الكلمات من موقعها المتعارف عليه في الكلام ويعيد تركيبها بشكل تصبح معه امكانياتها الثانوية المنسية - الخصائص الضمنية للمعنى ، الامكانيات الایقاعية والسمعية ، المشابهات مع كلمات أخرى ، المعاني المنسية - في موقع الأولية . ويفقد الدور التقليدي للصفة (النعت) محط ارتياب ، ويصبح الشاعر المحدث ميالا لاستخدامها ليس لوصف « المظهر » أو « الملمس » السطحي للاسم بقدر ما يستخدمها لاستخراج ابعاده المجارية (الاستعارية) الكامنة . وفي بعض أساليب الشعر الحديث ، ولا سيما في الشعر الدادائي المجانب للتركيب الجملي و « الفاقد للمعنى » يكون الاسم نفسه موضع ارتياب لكونه عبئا باهظا وشديد الوطأة ، ويكف عن أن يكون المركز الثابت والحاكم في اللغة ، ويصبح ببساطة واحدا من عدة أجزاء تركيبية . وعليه ، فإن الازمة الحدائية في اللغة لا تتموضع في عجز الفرد المدع أو في أسلوب أدبي ضمن لغة يفترض أن تكون حية وذات مفعولية بل في « نزع المفعولية » عن لغة بكاملها من هذا القبيل . والشاعر الحدائي يكف ، والحالة هذه ، عن أن يكون المتلاعب بكميات ثابتة ويسعى الى أن يحرر الطاقات التعبيرية المكبوتة في اللغة ، ويكف عن أن يكون المحتفي بنظام بشري ويصبح ذاك المجرب الذي يبحث عن « صورة مسترجعة ومسترجعة » بالكاد أن تكون ممكنة وسط كون سريع التغير في عملية واضحة الفوضى .

- ٣ -

وهذا يثير المعضلة الحاسمة : إذا كان هناك حقا معارضة متناقضة بين حاجات الروح الإبداعية والقيم التي خضعت للتنظيم المؤسساتي من

قبل المجتمع الصناعي الجماهيري فما هي الظروف التي تتيح الخروج من السجن وكتابة الشعر على الإطلاق ؟ كيف يمكن للفنون ، حسب تعبير بيتس ، أن تتغلب على « الاحتضار البطيء لأفئدة البشر والذي ندعوه تقدم العالم ، وتضع يدها على شغاف القلوب مرة ثانية دون أن تصير الى رداء الدين كما في رداء الزمن السالف(٧) ؟ ومن عجيب المتناقضات أن العديد من الشعراء الحدائين الكبار قد ألفوا أشعارهم من وحي حالة هامشية تصادمت فيها حساسياتهم التي تربت على الصيغ والرموز العائدة لنظام متلاش والتي لا تزال تلقى مصداقية ، أقول تصادمت مباشرة مع المؤسسات المتنافرة للمدينة الصناعية الناهضة . ونحن نقع على التصادم في (الأرض اليباب) حيث تعبر فيها حساسية انجلترا الجديدة (نيوانفلند) عند ايليوت عن اغترابها عن المدينة الجماهيرية الحديثة . ومع ذلك تسعى لاكتشاف أمكنة هناك تسمح ، بسبب من احتفاظها بصلاتها مع مؤسسات الماضي « الأكثر صدقا » ، بخرق القشرة التي تغشى المدينة . ونقع على هذا في شعر المدينة عند بودلير حيث يسعى المزاج الرومانتي الى أن يشيد ملاذات هربا من رعب باريس الحديثة . وكذلك تلفاه في شعر غارسيا لوركا في (الشاعر في نيويورك) حيث ينشد لوركا الذي تربى في إسبانيا الريفية خلاص المدينة في بدائية سكانها السود ما قبل الحقبة الصناعية. وهكذا يفدو العديد من الشعراء الحدائين « بهلوانيين » « مشائين على الحبال المشدودة » « راقصين » مطلوب منهم الحفاظ على توازن مزعزع على حرف جرف صخري متداع. وليس من المستغرب أن يكون هناك إغراء في الاشاحة عن الهوة السحيقة، ورفض خطر العدم كيما يمكن العودة الى الأمن الذي يوفره المناخ ، أو المؤسسات ، أو الأساطير ، أو الاصطلاحات العائدة لنظام ما قبل الحقبة الصناعية . وتشتبه بعض الدوائر في أن ايليوت قد اتى هذا الأمر تماما، وأنه قد قام بالتزامه نحو الماضي على حساب الحاضر . ومن الواضح أن باوند قد انسحب فعلا وعاد ، بما اطلق عليه « لا مبالة الأولمب » في (هف سيلوين ماوبرلي) الى لغة (بيان) ومفاهيم القرن السابع عشر لتحديد الاتجاه الجديد الذي يجب على شعر ما بعد الحقبة الرومانتية

ان يسلكه . كما واجه هوفمانستال ورامبو حالة التهديد نفسها ووجدوا
الحل في التخلي عن كتابة الشعر بالمرّة . لكن بينما اقترن هوفمانستال
بالمؤسسات العامة الزاهية لكن التي تلفظ أنفاسها الأخيرة في النمسا
الكاثوليكية فان رامبو قد قرّر رأيه ، بما يقارب الاستهكام الشيطاني ،
على ان مشكلات الشعر كانت إما لا تستأهل الحل أو اعسر من أن تحلّ
وغدا كمن يهرّب الأسلحة .

اما مع ريلكه ويتس فيتخذ الانكفاء عن الهوة السحيقة شكلا مختلفا .
في سنتيهما الأخيرة ارتقى كلا الرجلين ، في المجاز أو الحقيقة ، سلما
متعرجا كان يقضي الى غرفة علوية في قمة برج منفرد . وعقب انهيار
عالم « القصائد الجديدة » المكتنف لكل الأشياء فإن ريلكه قد أدار ظهره
للحاضر وللمدينة واعتكف في منزل ريفي منفرد في واد سويسري مغمور
ليصقل عالمه الداخلي المكون من فضالات الصور في الهواء النقي في (مراني
دوينو) و (سوناتات الى أورفيوس) . وبعد اختفاء عالم الجن في قصائده
الأولى وانكسار أحلامه وآماله بالنسبة لايرلندة اشاح بيتس عن القرن
العشرين ليخلق العالم المتوتر والمعقد في قصائده اللاحقة المعلق في الفراغ
الذي يتردد فيه بشكل لازدراكي صدى صرخة شبح أفلاطون : « ماذا
بعد ؟ » . وإذا هو يعلم أن الماضي يفلت منه ، والحاضر أصبح لا يطاق
فإن بيتس يترك لأولئك الذين يخلفونه النصيحة نصف المازحة ونصف
الجادة بأن(٨) :

غنّوا للفلاحين ، ومن ثمّ
السادة الريفيين راكبي الخيول الأشداء ،
قداسة الرهبان ، وبعد ذلك
الضحك الصاخب لشاربي الجعة الثقيلة ،
غنّوا اللوردات والسيدات في غبطتهم
الذين صاروا الى طين
خلل سبعة قرون بطولية .

التفتوا بعقولكم صوب ايام آخر
عسى ان نظل في مقبل الايام
رجال آيرلندة الدين لا يشق لهم غبار

لكنه في « فرار حيوانات السيرك » يتأمل الامكانية المريرة وهي أن
« كل الصور البارعة » التي كانت قد نشأت في « العقل المحض » ربما
كانت من بعض النواحي مزيفة لأنها لم تنشأ من « متجر الأدوات العتيقة
القدر في القلب » ، تحدي الأرض اليباب المدينية .

هذا ، وإن عالم الشعراء الذين يأتون في نهاية تقاليد الحركة الرمزية
مرعب وفي الغالب غير انساني . واذ ألغوا الأرض تמיד من تحت أقدامهم
فانهم مبتلون بمعضلة المسؤولية والاستقلال في الرأي . الى من ينتمي
شعرهم ؟ وبأي حق يضعون القلم على الورقة قط بعد أن يتبين لهم أنهم
يستمدون سلطتهم من لا أحد سوى أنفسهم ؟ هل احساسهم بأنهم
« لا منتمون » هو ببساطة عجز عن التكيف ، أو هو صيغة متطرفة من
الكبرياء ؟ واذ هم يكتبون في فراغ هل يفعلون أكثر من تصوير أنفسهم
بشكل درامي وملء الفراغ بأنهم الخاصة ؟ بإمكانهم أن يتيقنوا من أن
سخرتهم الواقية ليست مجرداً بارداً أو Schadenfreude شامتة
لا مبالية ؟ هل أن شفقتهم هي مجرد تنازل عاطفي من قبلهم ؟ وحيث
لا يستطيع الشاعر ترسيخ الغنائية « أنا » بمعنى واضح من الارث الأدبي
أو الهوية الاجتماعية فإنه يجد نفسه يرقص رقصة مستحيلة تقريبا وسط
عثرات مريبة . واذ تمثل الانجاز الاساسي للدادائيين في اكتشاف أن
هذه الرقصة هي امكانية فلا عجب أن يقرر هوغو بال ، مؤسسهم وربما
أكثرهم نفاذ بصيرة ، أن الكلفة بالنسبة اليه جد باهظة وينسحب من
الزمن الى الجبال العالية والكنيسة الرومانية الكاثوليكية .

وفي عالمه المخيف ، عالم العزلة والانانية يبدو أن الشاعر الحدائي
يشغل موقعا كموقع (هنغر آرتيست) (وتعني : الفنان الجائع) عند
كافكا الذي لا يقوى على ايجاد الغذاء الصحيح خارج المجتمع كما بداخله .

أو موقع أدريان ليفركوهن عند توماس مان الذي يكمن تحت مذهبه العقلي البارد فقدان الأمل بقول أي شيء على الإطلاق . كيف للشاعر ، والحالة هذه ، أن يتحرر من هذا الأفلاس اللغوي ويتعامل مع خبرة الجذب والعدم دون مساومة على الذات ؟ كيف يتأتى احراز خرق دون الغوص في الأنانية Solipism أكثر فأكثر ؟ كيف السبيل الى التقدم للأمام دون الرجوع الى الوراء ؟ لعل من تقصّنى هذه المشكلات واجاب عنها أولا هم الدادائيون . فاولا بدؤوا ، بفعل تجاربهم اللغوية ، بتحديد الافتراضات التي تم على أساسها ادارة قتال حامية المؤخرة (أي عند الانسحاب) عند الحركة الرمزية ، وكانوا هم أول من غامر بالتوصل الى الاستنتاجات الجريئة بأن خبرات العدم والجذب اللغوي يمكن التعامل معها ليس بالتراجع ، أو التسليم أو الانسحاب بل بقبولها ، وانه من هذا القبول تولد النماذج الجديدة العارضة . وجاء على لسان هانز آرپ في قصيدته (السياج) : من يقوى على تحمل صدمة الانقذاف الى الهوة السحيقة قد ينمو له جناحان ويتعلم الطيران . وإذا شرع الدادائيون يحققون رغبة تشاندوس في لغة جديدة ليست هي بلغة فان هذا يعود الى أنهم مستعدون لقبول الوضع الجديد للعصر الحديث ولا يصفونه بأنه خلو الأمل بصورة قبلية *a priori* . وإذا شعر رجالا ما بعد الحركة الرمزية الأوروبيون العظام أنهم يقفون على طرف خيط فقد شعر الدادائيون بأن فقدان الأمل بالنجاة من وضعهم يرغمهم على البدء من جديد . وقد اخترعوا ، بالتعاون مع السوراليين عند بحثهم عن لغة جديدة ليست هي بلغة ، تكتيك الصدمات الذي يمكن للعقل بفعله ، اثر شعوره بسجنه، أن يحرر ذاته في حالة من الدهشة . فتعددية الوسائط، وتنافر النغمات ، والامتساف ، والأحلام ، ولعب الأطفال والعقاير ، والمخدرات ، والكتابة الأوتوماتيكية ، والشعر الخالي من المعنى والتركيب الجملي ، وحسن الخط ، والصور المتنافرة بشكل كبير والتأثيرات المفجائية ، هي جميعا مشروعة عند محاولة تفكيك الاجابات المصطلح عليها الى كلمات ، وهزم الرقابة التي فرضتها أجزاء الشخصية المتوضعة

على السطح ، والعقل الشعوري والإرادة على المستويات الأعمق غوراً
في النفس .

وفي الأساس، فقد كان الدادائيون والسورياليون سواء بسواء معادين
للفن . ومعهم يكف الأدب والشعر عن حلولهما محلاً رقيقاً ويصبحان
عوضاً عن ذلك مجرد وسيلة تخديرية واحدة من بين عدة وسائل تعطي
إحساساً بالنشوة . ومعهم يغدو الشعر « للاستعمال عند الحاجة » ابتكر
لغير ما هدف محدد ، ونافعاً بطريقة تستعصي على التعريف . ومعهم
تنحى اللغة من ذروتها ويعاد تأسيسها ببساطة كواحدة من جملة وسائل
اتصال . معهم تكف اللغة عن أن تكون الأداة (تشديد الكاتب على
ال تعريف) التي تؤكد السيادة البشرية على الكون وتصبح قوة طبيعية
قائمة بذاتها ، قوة تبتكر كما يحلو لها وليس للكائنات البشرية إلا سلطة
محدودة عليها . معهم يغدو الإنسان خادماً لفته أكثر منه سيدها . معهم
يخرج الشعر من أيدي المباقرة المصطفين ويغدو شيئاً « ينتمي »
للمجموع . معهم تصبح الصحيفة المطبوعة مطوعة للإلقاء الشفوي . معهم
يكف الشاعر عن أن يكون القائد الكاريزمي والمحتفي بالنظام البشري ويصبح
وسيلة تبيع للقدرات الأرضية الجريان من خلالها بصورة أكبر من الحرية .
والدادائيون ، وبصورة أكثر منهجية ، السورياليون يقولون بأن على
الشاعر أن يترك عزلته ويتعلم قبول « *de néant* » (العدم) ويضع
مواهبه تحت تصرف حركة مضادة للثقافة أهدافها اجتماعية ووجودية
وليست محض جمالية . وبيننا ثوباً العديد من الشعراء الحداثيين
الأقدم بـ : *Armageddon* (*) بصدد عجزهم عن التكيف مع وضع
جديد فقد قال الدادائيون والسورياليون - وهم ليسوا أقل إدراكاً
للأزمة الحداثية في اللغة - بوجود طريق عبر هذه الأزمة ، وأن أول خطوة
على هذا الطريق تتمثل في قبول الوضع الجديد وأن الخطوة الثانية هي

(*) أرمجدون : موقعة ورد ذكرها في سفر الرؤيا . موقعة فاصلة بين قوى الخير وقوى
الشر (م) .

نُشوء فهم جديد للغة . ويبدو ، على نحو لا يخلو من التناقض الظاهري أن كلا الدادائيين والسورياليين يقولون بأن الوسيلة التي تمكننا من التغلب على المدينة الصناعية تكمن في قبولها ، وتعلم محبتها على نـ ساخر ، ورعاية تلك القوى الفاعلة هناك التي تأكل (تبزي) مسبقا الداخل قيمها المتأسسة .

يقول الدادائيون والسورياليون بأن وصول الثقافة ما قبل الصناعـ وأدبها الى نهاية مسدودة يجب أن لا يخدع الناس ويحدوهم الى الاعتـ بأن الثقافة والحياة بمجملهما قد وصلتا الى نهاية مسدودة . وعليه يستخلص أن إعادة تفعيل اللغة يجب أن يأتي من جماعات قبلت بالوـ الجديد وتحاول راهناً بلورة « ثقافة مضادة » من داخله . وهـ فقد كتب راؤول هاوسمان في عام ١٩٢١ بأن « اللغة الجديدة لا تنشـ إلا عند يتم التغلب على التعسف والصدفة والانانية الثاوية في الفردانيـ المحدودة بإدراك أن الالتزام المتبادل هو شأن مجتمع بشري » .

وعقب أفكار عبر عنها جزئياً الدادائيون والسورياليون يبدو الشعر الشفوي للثقافة المضادة المعاصرة بالاشتراك مع الوسائل الأخر (الموسيقى ، الضوء ، العقاقير) يهدف الى خلق وضع مسترد بشـ عابر ضمن العدم الظاهر الذي أشاح عنه العديد من الشعراء الحدائـ الأقدم . وإذ هم مولودون في خضم الواقع الجديد فإنه يبدو أن أفر الثقافة المضادة يحاولون أن يقولوا أشياء لم يقو على إدراكها الشعر الحدائيون الأقدم - وهي تحديدأ أن العلم خاوم فقط في نظر أولاء الذين يعرفون كيف يميزون نماذجـ الخفية ، وأنه إما يتم قبول العدم نراه وـ امتلاً بالأشكال القريبة والامكانات اللـ نهائية إضافة الى المخاء الجسيمة . وعلى ما يبدو فإن الثقافة المضادة تسمى الى التغلب علـ أزمة اللغة عن طريق إعادة تحديد مقام اللغة . وهي تنبذ الأفكار التـ ترى الى اللغة كقوة تصوغ بالتضافر مع غيرها من الوسائل نفسها بفـ قوتها الدافعة على نحو يتشكل معه مجموعات من المعاني نيرة وعابرة كـ رؤية تشاندوس لخنفسة ماء تسبح في تنكة سقاية مهملة تحت شجر

مظلمة . ويبدو ان الثقافة المضادة تحاول ان تقول إنه يمكن التغلب على أزمة اللغة عندما يتخلى الانسان عن دمواء في انه سيد الكون الذي يخلق المعنى بواسطة لغته ويسلم بأنه ساكن بسيط من سكان الكون يأتي اليه المعنى على نحو غير متوقع من خلال وسائط شتى ليست اللغة إلا واحدة منها . وحيث سلم الكتاب الأقدمون على نحو لا شعوري بوجود تماثل بين بنى اللغة البشرية وبنى الواقع الخارجي ، وحيث افترضوا بأن كون الخطاب لديهم هو الكون واصيبوا بالدمر عندما شهدوا تدامي هذه الروايات المختلفة فإن الثقافة المضادة ، مقب الدادائيين والسورياليين ، تستغني بغطاة عن هذه الروايات ، وتشعر أن فقدانها هو تحرر من ربقتها ، وتبيح للقوى الكونية أن تفعل باللغة ما يحلو لها إذا كان هذا التسليم يفضي الى مجرد مخرج من المأزق الذي أتى مع الحضارة التكنولوجية .

وعندما يكف الشعر عن أن يكون تمريناً مطبوعاً من تمارين المهارة الفردية ويصبح إشارة لفظية للإثارة الحسية الشاملة والانشغال المشترك فإن الفن (إن لم يكن لهذه التسمية في هذا السياق مفارقة تاريخية) يغدو إيماءة ثورية . وعند هذه المرحلة يصبح « الخطاب المتقطع » للشعر الحديث رمز « الطريقة البديلة » ، ويتحول الخيال الشعري المفضي الى التجريب اللغوي الى خيال سياسي مطواع لفكرة مجتمع صناعي قائم على ميثولوجيا لا رأسمالية ، وتصبح الجماعة التي تستجيب كوحدة للغة ذات الشأن صورة مجتمع قائم على التعاون لا التنافس . ويصبح حق كل فرد في ممارسة الشعر كما يحلو له معادلاً لحقه في تقرير مصيره السياسي . وينطوي استئزال مقام اللغة على رفض كل الصور النخبوية . وفي الطرف القصي للشعر الحديث يثوي الاعتقاد بأنه إذا ما قدر قط التغلب نهائياً على خبرة تشاندوس ، وقدر لعالم « محدودية الاكتفاء الذاتي » المجرد من أسطوريته أن يصبح قط مشهداً طبيعياً أسطورياً ثانية فإن القدرات التخيلية للطبيعة البشرية لا بد أن تؤكد ذاتها فيما يرقى الى ثورة اجتماعية . ويبقى أمراً غامضاً ما إذا كان هذا الطموح يمثل الفوضى لا النظام ، أو حكم الرماح لا حكم الديمقراطية ،

او الا اكرث المدمر لا الفائية المحررة ، او العقلانية - المضادة الفجة
لا تمثل الخيال للعقل . وما إن نزل القيود بكافة حتى ينهض احتمال
غواية الشعر الحديث والطموحات السياسية الطوباوية التي تدعم
أساساته من قبل « حوريات البحر » بقدر ما ينهض احتمال رؤيتها لمبعد
Chapel Perilous ، واحتمال أن ينتهيا الى الفيبوية الشيطانية في رثائية
دوينو الثالثة بقدر ما ينهض احتمال انتهائهما الى الركود والسكينة في
رثائية دوينو الخامسة - لكن ربما شكل ذلك الاحتمال الملتبس الثمن الذي
لا مهرب منه لقبول العدم de néant والرغبة المفتوحة النهاية للوقوع على
معنى عابر هناك .

والكلمة الأخيرة تعود لأدريان لفيركوهن عند مان Mann ، وهو فنان
يعرف المخاطر المتأينة عن وضعه الهامشي ، والمهدد على الدوام بالإفلاس
التخيلي الشامل . ففي تلك اللحظات النادرة في رواية مان عندما يلقي
صوته سماعاً حقيقياً نراه ينطق بخيبات أمل وطموحات سلسلة كاملة من
الكتاب الذين عرفوا أزمة اللغة :

إن مجمل مزاج الفن ، صدقني ، سيتغير ويفدو منشراحاً
وأكثر اعتدالاً . هذا أمر محتوم ، وهذا شيء حميد . سيسقط
منه (في الأصل « منها » تعود على الفن) الكثير من الطموح
الكثيب وستكون حصته (حصتها) براءة جديدة ، أجل ،
حتى انتفاء الأذى . سيرى المستقبل في الفن ، والفن في ذاته
(ذاتها) خادمة مجتمع سيشتمل على ما هو أكثر من
« تثقيف » ولن يحوز على « ثقافة » بل لعله سيكون هو
ثقافة . ولا يمكننا أن نتصور هذا إلا بصعوبة ، ومع ذلك
سيكون الأمر على هذه الشاكلة وسيكون الأمر الطبيعي : فن
دونما ألم ، صحي روحياً ، غير احتفالي ، غير فاجع ومع
ذلك ودود باطمئنان وثقة ، فن يوجد على شروط من الألفة
القصوى مع البشر بكافة .

ويبقى أن نرى ما إذا كانت التطورات المعاصرة تمثل ذلك « الفن
دونما ألم » .

الحواشي :

- ١ - اندريه بريتون ، في « البيان السوداني الاول » (١٩٢٤) .
- ٢ - كارل شتيرنهايم « الثورة الألمانية » (برلين ١٩١٩) ، ص ١١ .
- ٣ - مارتن هيديفر « ما الميتافيزيقا ؟ » تحرير رالف مانهايم (نيويورك ، ١٩٦١) ص ١١ و ٣٣ .
- ٤ - رولان بارت « الكتابة في الدرجة صفر » (لندن ١٩٦٧) ص ٦٣ .
- ٥ - في رسالة ، لموز .
- ٦ - رولان بارت ، مصدر سابق الذكر ، ص ٤٨ .
- ٧ - و. ب. بيتس « الرمزية في الشعر » في «Dome» نيسان ١٩٠٠ ص ٢٤٩ - ٥٧ .
- ٨ - و. ب. بيتس «Under Ben Bulben»

شعر المدينة

بقلم : ج . م . هايد

- ١ -

يمكن الحاجة بأن ولادة الأدب الحدائي قد كانت في المدينة وعلى يد بودلير ، وعلى الخصوص مع اكتشافه بأن الحشود تعني التفرد ، وأنه من الممكن استخدام المصطلحين « حشد » و « توحّد » على نحو تبادلي وذلك بالنسبة للشاعر الذي يتصف بخيال ناشط وخصيب : « ١ » .

حشد ، توحّد : مصطلحان متكافئان وتبادليان بالنسبة للشاعر الناشط والخصيب .
وإذا لم تعرف كيف تعمر وحدتك بالناس فلن تعرف كذلك كيف تكون متوحدا ضمن حشد لا يفتر عن الحركة .

وإن تقارب هاتين اللفظتين المتماثلتين تقريبا في الصوت (multitude, solitude) ليقنعا خلال التشابك الزخرفي لخيال بودلير الناشط والخصيب بأن نرى حشود الجماهير كتجريد معمم للزربة نفسها التي ينتمي إليها الاسم solitude توحّد أو عزلة : وفي هذا تمثيل مسبق لـ « الأرضاء ليباب » لايليوت . ومع اقتراب المدن من بعضها : أو اقتراب المرء أكثر فأكثر منها فإنها تخسر واقعيتها . هذه الفرضية تتحدى قوانين المنظور بطريقة حدائية على نحو متميز :

أورشليم أثينا الإسكندرية
فيينا ، لندن
ليست واقعا .

وايليوت عند هذه النقطة في قصيدته ، سمت عجلة التاريخ ، غير الاتجاه : فبحثه عن النقطة التي يتقاطع عندها الزمنى ، واللازمى يتخذ على نحو مكشوف صور الاسطورة المسيحية . البحث عن الكأس المقدسة فيه من المادة أكثر ما في الحشود المدنية غير المستعادة والتي يستخدمها لعدم وجود البديل الأفضل كعينات للتردي والجذب . أما الشعراء الحدائيون الكبار الآخرون (كرين ، ماياكوفسكي) فقد فسروا لواقعية المدينة غير الواقعية باعتبارها فشلاً للفن أكثر منها فشلاً للإنسان . واذ هو على خلاف عميق مع المواقف المعادية للديمقراطية الصادرة عن جيل الرمزيين فإن كرين يعثر على هيلانة طروادة في حافلة ترام . أما ماياكوفسكي فيتأمل بغبطة البروليتاريا المدنية باعتبارها وكلاء الالغية السعيدة . وفي عمل كلا الشاعرين يسير تجدد المدن جنباً إلى جنب مع تجدد الشعر مما يستتلي نظرة مضادة للرمزية ترى إلى اللغة من حيث هي ملك للشعب أكثر منها ملك الألية نخبة ثقافية تنقي وتستصفي . لكن كرين وماياكوفسكي ، مهندسي البيئة المدنية المتغيرة الهيئة والتي كانت عوالمها الاسطورية من العظم بحيث لم يكن إنسان بمفرده يقوى على حملها ، يشكلان علامة على احتضار المدينة الحدائية : فقد انتحر كرين غرقاً في عام ١٩٢٢ ، واطلق ماياكوفسكي النار على نفسه في عام ١٩٣٠ . ويظهر عمل كلا الشاعرين خطاً بين القدرة الثورية للشعر والرؤيا النبوية المتحققة ، نهاية الزمن التاريخي . وبالمآزق موجود بشكل ضمني في عمل بودلير .

إذا كان الحشد والتوحد مصطلحين متساويين وقابلين للتحويل فليس للمدينة أي واقع موضوعي . وفي (النوافذ) يتوسع بودلير في هذه الفرضية : (٢)

عند النظر خلل نافذة مفتوحة من خارج فانك لن تقوى قط على ان ترى مقدار ما ترى وهي مغلقة . فلا يوجد شيء أكثر عمقاً ، وأكثر غموضاً ، وأكثر إبداعاً ، وأكثر إبلاماً أو إبهاراً من نافذة تضيئها شمعة .

تتكرر الكلمة fécond خصيب أو مبدع في موضع حاسم هنا :
 المدينة في صلبها غير شاعرية (الموقف الرومانسي الأساسي تجاه المسألة ،
 رغم سوناتة جسر ويستمنستر لورد نورث حيث يغافل الشاعر المدينة
 وهي تنام في وضعية طبيعية جدا) ومع ذلك فالمدينة هي في صلبها أكثر
 المواد طرا شاعرية . وهذا يعتمد على كيفية النظر إليها . إن غلبة زاوية
 النظر على المادة هو أمر حداثي على نحو مميز ، وفي شعر بودلير يمكن
 دراسة زاوية النظر وهي تجر لفاتها الحوية الحرفشية خارج الكهف
 الرومانسي الذي ولدت فيه . ومن الطبيعي جدا أن تشرع بالإقامة في
 المدينة التعددية الحديثة . وبودلير غير مرتاح بصدد مكانة فرضيته ،
 يتوقع ردا حادا من القارئ ، ويشعر أن عليه أن يدافع عن موقعه .
 وقد أصبح الموقف (الدفاعي لكن المتعجرف) الوضعية التقليدية للكتاب
 الحدائين ، وأصبحت المجادلة مع محاور متخيل ، لكن لذلك السبب
 مفرطة في واقعيتها ، أسلوب الوجود ذاته لكثير من الأعمال الفنية الحدائية
 (« فلنذهب ، إذن ، أنت وأنا ») . وإذ هو جدل على نحو كلاسيكي
 عند بودلير فإنه يصبح متوقفاً وهائلاً من الذات عند لافورج ، ويتراجع
 صده في رنة حزينة في (بروفروك) و (الأرض اليباب) (*) . وغالبا
 ما يكون محاور مع الذات بقدر ماهو حوار مع الآخر ، ويبدو على ارتباط
 مع المرض الذي يسم الحضارة الحديثة ، الشيزوفرانيا (انفصام
 الشخصية) . وحتى بودلير ، بالطبع ، هو ، في الواقع ، محاور ذاته : (٢) ،

لعلك ستقول لي : « هل أنت موقن أن روايتك حقيقية ؟ »
 ومالي بشأن واقع العالم حولي إذا كان فقط يساعدي على
 العيش ، وعلى الشعور بأنني موجود وأعرف ما أنا ،

وهذه الأنانة (نظرية تقول بأن لا وجود لشيء خارج إلانا - م) تجد
 صدى حزينا لها في « هذه الكسرات التي دعمت خرائطي » لايليوت ،

(*) قصيدتان مشهورتان ل : ت. س. لايليوت (p) .

وستفيد كمقدمة لموضوع آخر من مواضيع المذهب الحداثي ذلك الذي يجد استعارته الملائمة في صور المدن : مسألة صلة الموهبة الفردية بالموروث الأدبي ، وذاتي وسلالاتي ، وسلالاتي وماضيها .

- ٢ -

كانت المدينة التي كتب فيها بودلير باريس الامبراطورية الثانية الآخذة بالتوسع ، مدينة هاوسمان الرائعة ، التي تتكاثر فيها واجهات الابنية والصروح الكلاسيكية المحدثثة والتي خدعت للمرة الاولى بطرق تفتي خطة موضوعة (بشكل يتعارض مع كونها مجرد فرجات بين ابنية) وشبكات الصرف الصحي وانابيب المياه المتميزة والمنفصلة عن بعضها بعضا . وقد أوحى بأنهم أبحار روما القديمة (أو هكذا قصد منها) وقد جسدت اولوية الطرق الفكرة المسيطرة عن الاتصالات التي تدمج اجزاء الكل ببعضها . وقد عرّضت أن تكون زهرة للأنوار Enlightenment جاءت في وقت متأخر : لكن كما كل الأزهار المتأخرة من هذا القبيل فقد تقلدت الأشكال الصلبة للزهرة الخالدة Immortelle أكثر من اللدانة الحية لزهرة نامية بشكل طبيعي . وقد هيمن على المدينة وعلى حياتها ايدولوجية الطبقة البورجوازية . وكان لا مفر من أن تنثور العناصر المنسقة فيها وعليها . والشاعر فيها كان ينتمي حقيقة ومجازاً للعمليات (المشربيات) التي قبعت خلف الواجهات الضخمة : دون أن يحطم بعد بمدينة متغيرة الهيئة ، بنظام جديد ، لكن يحاول أن يشرح لنفسه سبب كونه بالضرورة ملعوناً في مجتمع كان جد واثق من خلاصه . وقد أرهص ايفغيني في قصيدة بوشكين (الفارس البرونزي) (كتبت عام ١٨٣٣ لكن نشرت لأول مرة بعد وفاة مؤلفها في عام ١٨٤١ أرهص بهذه الحالة ، كما أرهص ، في الحق ، بكبريات الروايات المدنية لدوستويفسكي . ويعتري الموظف الصغير ، ايفغيني ، الواقع بين رحي الفيضان (ثار الطبيعة من الانسان بسبب اعتداده بنفسه من جراء اشادته مدينته ضد ارادتها) وسندان النصب التذكاري الصلب للطاغية المتنور الذي أسس سان بطرسبورغ ، يعتريه الجنون . وقد أجرت غرفته الى شاعر معدم ، كما

يقول بوشكين بشكل جاف . هنا يكمن اختلاف بوشكين عن بودلير والسبب الذي لا يجعلنا نرى - رغم موقعه المعترف به في قمة روائي القرن التاسع عشر الروس - في حساسيته سمة الحدأة . لقد رأى مدينة سان بطرسبورغ من زاوية هيغلية ، كتجسيد لفكرة الحرب ، وتنكسر الأشعة بأوصافه بالظلم المتأتي عن الاخضاع العديم الرحمة للطبيعي (بما فيه الإنسان ، بالنسبة لبوشكين العقلاني) لما يمليه التجسيد الملموس للفكرة (أبرز الكاتب « الفكرة » طبعاً لتبدو كعنوان أو شعار - المترجم) أقول تنكسر ظل فن هو أبولونييري في الصميم ، صارم ورشيق كالمدينة ذاتها . وتختلف التناقضات في صميم القصيدة جذرياً من التناقضات في صميم قصيدة من قبيل (البجعة) لبودلير ، وهذه جميعها ستمثل على خشبة التاريخ . تمثل سان بطرسبورغ - وقد بنيت بمحاكاة وإعياة للمدن الغربية مثل امستردام الناهضة في سياق القرن الثامن عشر بكليانية عقلانية متجانسة - تمثل بالحجر المدنية المنتظمة لشعر بوشكين . ومع كل التناقضات المأساوية المتجسدة في نماذج التوازيات التهكمية التي تؤلف بنية القصيدة فإن التقريظ الباكر لمدينة النور التي يستطيع الشاعر في لياليها البيض أن يقرأ ويكتب دون مصباح ، هو عامل إيجابي في الجدلية . ولا تقدم باريس بودلير بالمقارنة سوى نمط ممسوخ للكلاسيكية : فواجهاتها تخفي القنارة (ربما كانت الحال دوماً على هذه الشاكلة : الآن فقط تتبدى مع تفكيك الصيغ الاجتماعية ، وانهيار التراتبات الطبيعية) . ويتم المحاكاة الساخرة للمدينة الكلاسيكية التي اجاد أودن في وصفها في مقالته (الشاعر والمدينة) (٤) حيث تشكل المؤسسات ضماناً للحرية والحياة العامة تعبر عن أرفع قدرات الإنسان وملكاته ، تتم هذه المحاكاة في الاستهلاك الواضح للعيان الذي يشكل المعيار عند هاوسمان . وتناسق الأسلوب والبنية الذي كان الشاهد الساطع يوماً على الحقيقة التي مؤداها أن الناس المتحضرين في كل مكان تحدثوا اللغة نفسها وأمكنهم أن يتواصلوا مع بعضهم بسلاسة مدينية ينذر الآن بحبس الناس داخل صدفة صلبة : مظاهر النفاق في الامبراطورية الثانية . الضغينة هي قبل كل شيء

شعور بالانغلاق (الموضوع الذي يهيمن على شعر بليك المديني : نظراً لأن الانقلاقات قد استوطنت المدن من الناحية التاريخية) ، والحرية الآن تتجه بكافة إلى الداخل . لغة الشعر هي صيغة مقيدة وحاصرة : في فرنسا ، ورغم تباهي هوغو ، لم تنتزع الرومانتيكية البيت السداسي التفعيلات Alexandrine الكلاسيكي من مكانه ، أو على الأقل ترحزحه : كليشيهات الصيغ الميتة لفن الخطابة حددت اللغة الأدبية . (ولم يكن الرومانسيون أنفسهم بمنجاة من اللوم في هذه المسألة) . لا بد من تنقية لهجة الصنف الأدبي بكامله . وليس يتسم شعر بودلير المديني بالابتداع الجذري في الشكل (على الرغم من أنه يؤثر على البيت السداسي التفعيلة من داخل ، أحياناً ، كما في (غسق المساء) مستثمراً توازنه الشكلي كواسطة الترافص الفنائي مع المادة القدرة) : لكن المشكلات التي تؤدي إلى الابتداعات الخدائية في الشكل تجد تعبيراً عاجلاً في عمله . فهي تنشأ عن العلاقة الإشكالية للشاعر مع جمهوره ، ومع سلالته ، ومع أرائه الثقافي ، ومع محيطه ، ومع قارئه . والمشكلات هي جميعاً في الأساس - كما نوهت - مشكلات علاقة في مجتمع لا يقدم إلا وصفاً مزيفاً ومناقفاً لترايط أجزائه مع بعضها . المدينة هي الاستعارة ، الاستعارة الكفية الوحيدة ، التي يمكن التعبير من خلالها عن المشكلات والعلاقاتية . وتلجئ ضرورات السوق الشاعر إلى الانتقال إلى المدينة ، مثله مثل أي حربي . وتحتم الضغوطات التنافسية أن يكون وجوده محفوفاً بالمخاطر وفي حالة حرب مع مجتمعه وكل المضيفين الآخرين الذين يتصايحون ويتشاجرون في سبيل النقد الغائض للبورجوازية الصاعدة التي تكفل وحدها الأساس المادي للفن : فهم زبائنه ، ومن يدفع المال يريد أن يكون رأيه في الانفاق هو المسموع . وإذا يلقي نفسه معزولاً بهذه الطريقة فإن الشاعر يلتفت نحو الداخل بتوجيه داخلي يائس يختلف عن الذاتية الرومانسية ويؤلف بين الشظايا التي تعطيه إحساساً خاصاً بالانتماء بوجود نظام ما ، مهما كان شخصياً ويتواءم للشاعر ، والحالة هذه ، محيطه الثقافي رغم أن عليه أن يواصل إعادة اختراعه .

وتعمل قصيدة (البجعة) لبودلير على تبئير هذه القضايا بكافة وترهص بموضوعات وطرائق (الأرض اليباب) . فاستحضارها الافتتاحي لتقليد كلاسيكي حي (منقول من خلال راسين) يقارنها ، بطريقة ايليوتية ، مع حاضر مختزل ويؤلف مساهمة مبكرة في تلك التاريخانية المنقلبة والتي تنكر الاعلانات الواثقة من التقدم وتستبدل بها التأكيد على التراجع : اسطورة السقوط ، انحطاط الغرب . فالنهر أزلي (قارن نهر النيفا في قصيدة بوشكين ، والتايمز في قصيدة ايليوت) والامواه تمطي الحياة (fecondé, fecond ، الخصب ، الملقح ، التعبيران المفضلان) بينا يستحضر النهر انهيارا أخرى للذاكرة والخيال ويعود الشاعر فيمتلك شظايا موروث ثقافي مهشم ، كلاسيكي يتراصف بشكل ساخر مع الكلاسيكي المحدث ، ويستعيد طمأنينته بالتجزؤ والتفكك في وجه الكليات الجائرة التي تنكر الخصوبة (ه) :

باريس القديمة لم تعد موجودة (يتغير شكل المدينة ، واحسرتها ، بشكل اسرع من الفؤاد الفاني) .

وتشكل بجعة عنوان القصيدة أحد عديد المنبذين المدينين عند بودلير . وهي تعاني ، في المبتدأ ، لأنها فرّت من قفصها (مفارقة جميلة) والرصيف قاس ، ، لكن معاناتها الأكثر تعود لأنها تتوق لانجاس الرمد الذي يجلب المطر ، الظهور الذي يختم قصيدة (الأرض اليباب) عند ايليوت . ويتوضع المقطع الحاسم بشكل غير منيع (هش) في بداية القسم الثاني من القصيدة (٦) :

باريس تتغير . لكن لا شيء في كآبتي تحرك . قصور جديدة ، نصب سقالات ، مبان ضخمة ، ضواح قديمة ، كل شيء استحال مجازا بالنسبة لي ، واعز ذكرياتي تثقل عليّ أكثر من صخور .

سمتها مجازا ، اسطورة ، رمزا : ليس للنظام الذي ينتمي اليه الشاعر إلا واقعا داخليا حين يفرّج الى هذا الحد عن مجتمعه ويشعر بحدة بحقيقة أن المرء لا يقوى على تغيير الجوهر بتغيير الواجهة . وليس لهذا التغريب علاقة بالزعم الواقعي لروسو بأنه قد لا يكون أفضل من غيره من الناس لكنه على الأقل مختلف عنهم : لم يشك رسو للحظة أنه أفضل من غيره من الناس . أما بودلير فيشعر أنه ممتلئ بنوع من مادة خام على نحو مؤلم ليس لأي شكل أن يجسدها ، ومع ذلك فهي أغلى شيء يملكه . هي الصخرة التي قدت منها مداميك الحضارة ، وهي من قديم الأزمان . إنها أروثة الثقافي ، وراثتنا ، وهي عبء معوق بالنسبة اليه . ففي قصائد مثل (البجعة) و (العجائز السبعة) تتشكل الصور المدينية ، والتي ترقى الى ما يصفه ايليوت باعتدال بأنه « التكثيف الأول » في الاستعارة التي تشرع بالتعبير عن الانقسام المأساوي للفنان الحديث ، ومن خلاله ، الانسان الحديث .

- ٣ -

وإن شعر بودلير لعل على قمة اخلاقية تقزم عمل معظم مريديه ومحاكيه . فبعده تترى كثير من التنويعات على الموضوعات المدينية المذكورة في عمله . ففي انجلترا نرى أعظم شعر مديني ثاويًا في النثر ، في روايات ديكنز : يمضي مريده وناقده صاحب الحساسية الفائقة ، جورج جيسينغ - رغم أنه كان يفتقر الى أصالة ديكنز العميقة وإنسانيته - يمضي ليعبر بطريقة لم يأت معلمه بمثلها عن انبثات الفرد صاحب الحساسية الفائقة عن جذوره وهو تحت رحمة الضغوطات التجارية للعاصمة . وينضاف عوزه للفننى الإبداعي بالذات الى شجن عمله بإيصاله المحكم للقارئ الكم التخاذلي من المجهود الخيالي اللازم لخلق نظام المرء من الخواء ، كما هو خليف بالفنان المحدث . ويسكن شبح المجتمع عالم جيسينغ في رواية من مثل (شارع غروب الجديد) وقد اتخذ أشكالا ساخرة عن السعادة الزوجية ، والحياة الأسرية الواعدة ،

وزمالة رجال العلم ، ويقترب التوق الى الراحة من التوق الى الموت .
في الشعر الانجليزي لعقد التسعينيات هناك اعتراف بحقيقة زعم كلاو
Clough بأن المكان الحقيقي لأبولو الحديث المعزول عن عرشه هو في
العاصمة الكبرى . (٧) لكن ليس من المستغرب ، مع جريان الحياة الحقة
للشعر الانجليزي في قنوات مغايرة تماما ، أن تتطفل الحماسيات
والمقطوعات الموسيقية الكنائسية والديكورات المسرحية وانطباعات أغلب
شعر المدينة في هذه الفترة ، والعاكفة على اقتناص الحركة السريعة
الخاطفة والنور الدائم التغير لبيئة متبدلة ، ليس من المستغرب أن تتطفل
في قسم كبير منها على الشعر الرمزي الفرنسي والرسم الانطباعي والذي
لا يعكس منها الا السطح الظاهر . ويجدر أن نورد استثنائين
بارزين ، جون ديفيدسون ، بصورة رئيسة عن مؤلفه غير العادي
Thirty Bob a Week ، وجيمس تومسون عن الرائعة المتداعية التي
لا بد أنها المكافئة الأدبي الأقرب للندن الفيكتورية الزائفة القوطية (مدينة
الليل المرعب) . وفي كل الأحوال فقد شعر ايليوت بأن كليهما قدساهما
في التقليد الحدائي بعنصر انكليزي محلي لم يحاكه الأدب القاري . وتبقى
انجليزية ديفيدسون المحلية أقوى خصيصة عنده : إذ تتخلى البروليتارية
المدينة عن موقعها للعامل البريطاني ، ويمثل البيان الشعري والاقناعات
الكلام الشعبي ، ونحن في عالم « ناس متوحدين بالقمصان » ، العالم
الذي يهرع خلاله بروفروك كيما يصل الى غرف الاستقبال الخادعة التي
ترحب به بصورة ساخرة ، بثقافة زائفة ، والنسوة اللواتي يتحدثن في
غدوهم ورواحهن ، عن مايكل انجلو . قصيدة ديفيدسون هي حوارية مع
القارئ . وهي في هذا ليست تنطوي على أصالة وابتكار لكن لهجتها
القاسية المكثرة للأسئلة ، لهجة الصوت المخالف في اجتماع عام راض -
طريقة جعلها القارئ فردا في اجتماع عام راض - هي مزعجة بحق .
ورطانتها تستخدم لتنظيم مناقشة متشابكة تهزأ دوريا بالثقافة العالية ،
وتتخلص بشكل ساخر من شعر الامبريالية ، وترتاب على نحو جذري
بالداروينية الاجتماعية التي توجه المجتمع الفيكتوري . وهي تعطي
الانطباع بأنها كتبت تحت وطأة ضغط انفعالي كبير : لقد شقت القضايا

العامة طريقها في عودة الى الشعر وهي تأبى أن تكون خارجه . واللفسة الدارجة تلح على أن تصبح مسموعة . ولبرهة ، وحد الشاعر ، الناطق باسم الثقافة الراقية ، قواه مع ضحايا الفوضى : لكن مهما تعلم ايليوت من ديفيدسون عن طريق إدخال مصطلح لفظي حي الى الشعر ، فإنه لم يتعلم شيئاً عن كيفية استخدام القصيدة الغنائية في النقاش العام : فهو يقرّظ على نحو مضلل بودلير - كما نذكر - لاشاحته المتعمدة عن القضايا العامة العزيزة على القرن التاسع عشر الاصلاحى .

وتبقى (مدينة الليل المرعب) لجيمس تومسون وثيقة صادقة بشكل مرعب اكثر منها عملاً أدبياً منجزاً . فمعمارها الضخم هو خراب قوطي متعمد ، وفلسفتها هي تحويل غريب للكالفينية . لقد كان تومسون مفكراً حراً : لكن الاعلان عن موت الاله امام تجمع للجياح في كاتدرائية كبرى لا يؤتي أي انعتاق من الكرب الاخلاقي . كان تومسون متيقناً من انه واحد من الملعونين ، ولا مجرد نظرية داروينية عن أصل الانواع أمكنها ان تؤثر في صلابة إيمانه : هذه هي جهنمه الشخصية ، عاكس ضخّم رفع امام الشكوك والريب الفيكتورية : لكن الأسوأ من هذا : إذا كان الاله ميتاً فان هذا لا يعني سوى أن مطهره لا معنى له قط ، وليس هناك من مجال لازمى لانقاذ الانسان من مصيدته التاريخية ولو عن طريق لعنه . إن التتابع الأزلي للمعلوم هو المبدأ الناظم للكون من حيث هو حياة مدينية فيكتورية يحدها الزمن . ويقول أحد المحاورين الخياليين الذين يطلون بين الفينة والفينة في القصيدة ، انزع عقارب الساعة بصورة جد حديثة ولسوف تبقى دائرة :

كما حال من تطفئ عليه فكرة حادة ووحيدة
يجيب ببرود ، خذ ساعة وامح أرقام واسارات
الساعات الدائرة
جردها من عقاربها ، وانزع الميناء ،
والعمل يستمر حتى التوقف ، اذ رغم
تجردها من الهدف ، وبطلان استعمالها ، تبقى تدور

هذا ، وتصور لغة هذه الاطيان ، ولا سيما في المحاورات التي لا تبلى عن شيء ، تصور مقدماً ايليوت : فقد وجد هنا وفي شعر جول لافورغ عبارة بروفروك ، لغة انسان اعاقته شدة حساسيته ولاقى الاحباط في محاولاته لاشادة جسر بينه والآخر : (٨)

وها قد عدت أخيراً ، عدت .
وكنْتُ على اهبّة أن اجدّ في اترك .
ولكنك أخفقت : وشعلة الأمل لدينا اسودّت .
باختصار ، كنت على وشك الاستسلام بعبارة « أنا احبك » ،
عندما سجلت
ليس دون غم والم ، حقيقة اني لم اكن حقاً ذاتي كي اعطيها .
... اذا اتفق وقالت من تتوسد وسادة :
« ليس هذا ما عنيته قط ،
ليس هذا » قط .

هذه هي محاورات المحبين : محاولات للهرب من سجن النفس الناجم عن تكافؤ التوحد والحشد . اذا كان الانسان الحديث معطلا من الناحية الروحية فإنه يحمل جروحاً أعمق في مراكزه العاطفية : فبشكل أو بآخر يبقى العقم من نصيبه . (الأرض اليباب) تمثل الجذب ولا سيما حيث تتطرق الى الرغبة الجنسية الملتهبة في المقطع المتأسس على عظمة النار لبوذا . وعليه فإن (الجسر) لكرين تشيد جسراً يصل الانسان الحديث ب : بوكاهونتاس ، الأمراء الهنود ، العفاف ، والمشي رغم ذلك بالرغبة الجنسية . وتزواج أنشودة الزواج عنده (في زواج فاوست وهيلين) بين الانسان الفاوستي المقيد بالزمن عند اشبنغلر ورؤيته للجمال الازلي ، هيلين . في كلتا القصيدتين هناك فرط في الشعور بإيليوت : وهذا يتجلى في الجدل المقصود الذي يدور فيهما مع اللغة والصورة في (الأرض اليباب) وحيثما يخلق منظور ايليوت التاريخي الطويل احساساً قوياً بحاضر التقاليد الذي لا مهرب منه والمتجسد في ذهنية

أوروبا والذي به يتم تقويم الحاضر ، فإن الاسباج الاسطوري المتعمد عند كرين يستخدم عند الضرورة ما يمكن أن يكون من الماضي ذا جدوى في خدمة خيال انتقائي يحتفي بالمستقبل الذي لا يعوقه عائق . وتدعم المتعة الجميلة التي توجد الفكرة ، والتي يتحسر هوبكنز في سوناتته على ضياعها ، تدعم فن كرين (أو هكذا يريدنا هو أن نعتقد : فهو يقصر عن أن يكون مقنعا تماما) ويجد اندفاعه الدايوانيسي تعبيره في شهوانية غريبة تماما من عالم (الأرض اليباب) الذي لا تقدم فيه الرغبة الجنسية الا كمجذبة أو قدرة . وقد تكون العاهرة ، والمتجردة من ثيابها (عارضة الجسد) والعذراء المتزمتة جميعا في (الأغنيات الثلاث) (القسم الخامس من الجسر) « على خطأ » لكنهن لسن مخططات بقدر خطأ ضاربة الآلة الكاتبة والشباب الياقوتي الأحمر عند ايليوت . ويمكن عدم الاقتناع في كونهما تصويرا للرغبة الجنسية في أحادية البعد التي تسمهما : فقد كانا حسب تعبير كرين ذاته في (فاوست وهيلين) « غير معوجين بفعل العالم البعدي » ، ومنشقين بفعل العالم المادي عن الكليانية الكبرى التي تطمح اليها كل حياة . ورغم ذلك ، ومن خلالهما تشع هيئة البوكاهونتاس (مزيج من أسطورة الهنود الحمر والأفلاطونية ، كذا) تماما مثلما أن الفتاة في الحافلة والمرأة غير المحتشمة في النادي الليلي في (فاوست وهيلين) هما تجسيد لهيلين . وقد يتصور أحدهما ماذا صنع ايليوت بسعي كرين وراء الآلهة الغريبة : إن النظام المفهومي لـ (الأرض اليباب) مهما كان شخصيا فانه يستند الى أورثوذكسية متشددة . لقد جفف فعل الدنس واللاطهارة الماء مصدر الحياة ولن تزهو الأرض ثانية حتى يكفر عنها . ومن السهل أن نتبين كيف أن (الأرض اليباب) ، وهي قصيدة تدعمها ثقافة كبرى ، وتعيد تقويم تلك الثقافة من وجهة نظر الحاضر ومع ذلك تتسم بسلبية عميقة قد تحدثت كرين في أن يصلح التفاؤل الذي صاغ تاريخ أمريكا ، وأن يفعل ذلك حسب تعبير ايليوت بجعل العاصمة في المركز من قصيدته وباستخدام الحيلة التي لا تستند الى شيء ، الجسر المعلق ، بمثابة رمزه المنظم (بكسر الظاء) . وأن المحاكاة الساخرة للهجات المدينية عند ايليوت تفسح المجال لما وصفه كرين بـ « لغة الانتقال الصحيح لموسيقى الجاز إلى

كلمات » . واذا يمتح من ويتمان (وبالتالي ايمرسون أيضا) فان كرين يشيد بناء هوائيا من استعارة لا يسندها سند في شكل جسر بروكلين ، نسيج روبلنغ العنكبوتي من الفولاذ والذي يمثل دور خضوع الطبيعة لارادة الانسان البطولية . (٩) هذا وتتم موازنة منحني السلسلة من الفولاذ بثقل الطريق والسكة الحديد الذي يحمل : فمدّ جسر عبر نهر هو عمل يرمز الى الثقة والاستكشاف الراندين ، ومع ذلك فهذا الجسر هو مديني بالكامل في الموضع الذي هو فيه وهو عمل فني باهر ومتطور . فهو يحل محل معدية بروكلين التي أغرقها ويتمان ويتصل ليس مع جزيرة مانهاتن فحسب بل مع الكتلة المجهولة لمستقبل أمريكا . وعلى نحو مثير للاهتمام يختار ايليوت أن يطبع في مجلة (كرايتريون) مقطعا واحدا فقط من قصيدة كرين : المقطع المكرس للنفق تحت الجسر ، وهو انحدار الى العالم السفلي . والمثل الأعلى يولد نقيضة الاسود : يذهب (النفق) عميقا كما تومسون وايليوت الى العالم السفلي لبشرية حائرة ووحشية حيث يقبع شبح بو Poe ، الرجل الذي - يقول كرين متهمًا - « انكر اعطاء التذكرة » . لكن نفق كرين يخرج باطمئنان الى وضع النهار : يقودنا قطار النفق خلل هذا الجحيم المديني دون أن يلوي على شيء ، ودون احساس بروفروك بالدنّب من جرّاء تواطؤه . وتطل المدينة على نهر يعد بتجدد الحياة (لا يزال كرين يتعامل مع رموز « الأرض اليباب ») ومتشرب بنوع من البراءة الهوسية . واذا كان تخطيط ديناميكا جسر كرين اقل دقة مما هو عند روبلنغ فإن قوة الشعر في شتى انحاء القصيدة شاهد على شدة الحاجة التي اوجده .

في كثير من النواحي يتوازي شعر كرين مع شعر الشاعر المستقبلي الروسي ماياكوفسكي الذي يتغنى في (غيمة في سرّال) بمدينة متغيرة الهيئة في شعر شعبي له من لهجة النبؤة ما لشعر كرين لكنه يفوقه بكثير في الخطابة السياسية . وكما هي الحال مع فيرهين الاشتراكي الذي تقع في بعض قصائده على نعمة ألفية (من العصر السعيد حيث العدالة والسعادة) ماياكوفسكية ، فان المدينة بالنسبة لماياكوفسكي ليست

الغابة أو الصحراء كما يصورها تومسون بل هي بالأحرى نوع من مخلوق وحشي *Ville Tentaculaire* (مدينة ذات مجسات) (إذا ما استعرنا عنوان إحدى مجموعات فيرهيرن الشعرية) أسبغت عليه الحياة المستتبة للناس الذين اقتات على دمائهم . وتجسد مؤسساتها العواطف المشوهة والمبالغ بها ، عواطف ساكنيها الذين هم أدنى من مستوى البشر ، بعد أن ترتد مندرة ومتوعة على ضحاياها ، منكرة عليهم الحياة والحب البشريين . يقدم الشاعر نفسه كنبي وضحية قربانية . يقترب بنا ماياكوفسكي الذي يلاحظ من نحو جدلية المدينة بحيوية تذكر ببليك *Blake* يقترب بنا من نحو آخر من عاصمة الحركة التعبيرية الألمانية التي اتينا على مناقشتها في مقالة أخرى في هذه المجموعة . وبعد ما يقارب القرن على رحيل بوشكين يتقدم ماياكوفسكي بالعادة صياغة ماركسية لآمال وطموحات التنوير . يجب أن تسقط المدينة الرأسمالية : سيحل محلها المجتمع الاشتراكي . لم يشد أي فنان إلى الآن هذه المدينة بالرغم من أن العديد (زامياتن في « نحن » على سبيل المثال) قد سخروا من رياضيات تصميمها .



الحواشي

- ١ - بودلير « كاتبة باريس » ، Xlii ، « الحشود ، قارن مع ، والترينيامي ،
الأصنامات (لندن ١٩٧٠)
- ٢ - بودلير ، المصدر السابق ، XXXV
- ٣ - بودلير ، المصدر السابق .
- ٤ - و. ه. أودن « يد الصبّاغ » (لندن ١٩٦٢) .
- ٥ - ٦ - بودلير « البجعة » .
- ٧ - أ. ه. كلاو ، « الشعر الانجليزي الحديث : مراجعة » ، مجلة نورث امريكا ،
مجلد lxxvii تموز ١٨٩٣
- ٨ - جيمس تومسون « مدينة الليل المرعب » جول لافورغ « الاحاد » ، ت. س. ايليوت
« أغنية حب لالفريد بروفروك » .
- ٩ - في هذا الصدد انظر الان تراختنبيرغ ، جسر روكلين (نيويورك ولندن ١٩٦٥) .

قصيدة النثر والشعر الحر

بقلم : كلايف سكوت

- ١ -

مثل الخلاص من العنصر الجمالي في التجريبي والوجودي أحد الاهتمامات الرئيسة للحركة الحداثية الصاعدة . وقد تم نشدان تلك الطرق التي تجعل من الفن ليس محاكاة للواقع ولا بديلاً عن الواقع بل تكثيفاً للواقع . وقد بدأ كثيرين أن الشعر العمودي يشئت الانتباه أو يمهّد ليس إلا . فقد عنت شكليته أن كثيراً من المسائل غير اللفظية كان أمراً مسلماً به أو أصبح انجازاً . فالكلمات أدت عملها بصورة أساسية بالنسبة إلى موقعها في التركيب ، وانحصر اهتمام القارئ في نهاية المطاف في ما انتهى الشاعر إلى قوله . هذا وقد ابتغى كثير من الشعراء أو آخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، شيئاً يفسح المجال لهم في القول على امتداد مسيرتهم ، وأرادوا أن يكون المعنى ثانوياً في عملية الخبرة . وعليه ، فقد تماظم الضغط باتجاه الشعر الحر *vers libre* ونشطت حركة المرور بين الشعر والنثر بسبب من أنه يسير بوتيرة صنعها بنفسه ، وله خيار التصرف في ذاته مع كل خطوة ، وقادر على أن يفيد من المصادفة ويخلق قوته الدافعة ، ويبرع في تسجيل التنوع في الحياة . ولم لا وشعر الفكرة الثغرية يقفز إلى الذهن وينسى بالسرعة نفسها ؟ النثر سريع التأثير بشكل فائق ، ولا بد أن يكون قادراً على صياغة نفسه بما يلائم الحالة البشرية عند أية لحظة تاريخية معينة . فبريخت ، على سبيل المثال ، يعطي الأسباب

- ٥١ -

التالية لاستخدامه إيقاعات نثرية حرة في مسرحيته الشعرية (حياة ادوارد الثاني ملك انكلترا) :

لقد كنت كلفاً بتصوير بعض المداخلات المعينة والتطورات الشاذة في مضمير البشر ، والطبيعة المتطوِّحة للحوادث التاريخية ، و « المصادفات » . وكان لا بد من تطويع اللغة .. لتناسب هذه الحاجات .

ولربما واجهت النثر صعوبة أكبر في ضغط المعاني مما يواجه الشعر لكن التعويض يأتيه من حيث هو قادر على ضغط العديد من النغمات بتحريره أو تحديه لسعة الحيلة في الصوت . لقد تنوعت أغارات النثر على الشعر من حيث هو صيغة موائمة وتقليدية واصطبغت بصبغة دولية . يمكننا هنا أن نشير إلى « القصائد الغنائية » لورد زوث ، و (قصائد الترحال عند رجل مريض) لتييك ، و (البحر الاسكندري) (*) (المؤلف) لسان بييف ، وموريس دي غيران ، وإلى جملة أمثلة أخرى . كذلك تعددت أغارات الشعر على النثر . لكن محاولة المصالحة في شكلها الكامل والمتطور ربما لا تقع عليها في أي مكان كما في قصيدة النثر .

- ٢ -

وعليه تكون قصيدة النثر جزءاً من حركة عامة صوب الشعر الحر . لكنها ظاهرة فرنسية على الخصوص ، ربما الآن الفصل بين الشعر والنثر الذي مورس في فرنسا كان ولدة طويلة تماماً (١) الأمر الذي حدا بقصيدة النثر إلى أداء مهمة ربطية عاجلة . ونحن نقع على أصولها بصورة أساسية ومتنوعة في النثر الشعري من فينيلون إلى شاتوبريان ، والنثر التوراتي والترجمات النثرية للقصائد الغنائية الأجنبية . وقد دافع الرومانسيون عن هذا التهجين بين الأجناس كما دافعوا عن كل أنواع التهجين عن طريق اللجوء إلى شهادة النظام الطبيعي - تعود ذكرى اعتذار باربي دوريفيلي

(*) سداسي التفاهيل (المترجم) .

عن قصيدة النثر بنا الى اعتذار هوغو عن «mélange de genres»
(مزج الأجناس) في مقدمته لـ (كرومويل) (٢) :

في نظام ابتكارات العقل ، كما في نظام ابتكارات الطبيعة ؛
هناك ابتكارات تتوسط تلك المتقابلة مع بعضها . وليس العالم
مقسما الى اثنين بل ملتحما دائما في ثلاثة . والطبيعة تسير
بالتدرج ، كما يفعل العقل .

والحق أن تاريخ قصيدة النثر هو تاريخ التقصي في الشكل وتحاشي
الاجابة . ويجرب كل مؤلف نقاط القوة والضعف في مقطوعة النثر
القصيرة ليجد فقط أنها تحوي الكثير من الاثنين وأنه يتعد شيئا فشيئا
عن وجود صيغة . هذا ومن خصائص قصيدة النثر الأساسية ، في واقع
الامر ، مقدرتها على الاحتفاظ بطبيعتها العرضية (الاتفاقية) ، وحدتها
التي تستعصي على السيطرة . ويجعل هذا التاريخ المتقطع من الصعوبة
البت فيما إذا كانت قصيدة النثر قد أحاطت نفسها بما يكفي من الحدود
مما يجعلها متميزة كجنس ، وما إذا كانت بدعة أدبية غريبة استعملها
شعراء يتصفون بالغرابة ، أو إذا كان من الأفضل أن نرى إليها كشيء
انتقالي وعابر ، قيمتها الرئيسية تكمن في استثارها أشكالاً جديدة يبرز
من بينها بخاصة الشعر الحر - وهذا ، كما يبدو ، ينطوي على القول
إن الأمثلة الحديثة على الشكل برمتها ، كما تلك التي تعود للسورياليين ،
مثلا ، هي بمعنى ما من الأساليب المهجورة .

هذا ، وتشكل قصيدة النثر في كثير الأحيان معارضة تدرجية أو
كبحا للسرد أو الوصف . ولعل الامر الواضح أكثر من غيره هو أن الكاتب
بأني بمعدل سرعة في النثر يتصف إما بسرعة زائدة بالنسبة للسرد ، كما
في النثر الترميزي في (أغنية مأسوية كبرى لمدينة باريس) للافورغ ،
أو ببطء شديد - تتمثل إحدى طرق لوتريامون في « تقزيمه » لقرائه في
استغراقه وقتا طويلا كي يخبرهم بأنه يمضي قدماً في القصة (٢) :

ستكون اشارة مؤكدة على جهل أحدنا بمهنته ككاتب
للأدب المثير للاهتمام الا يطرح على الأقل هذه الأسئلة
الحصرية ، والتي سيتلوها في الحال الجملة التي أنا على
وشك أن اختتم .

أو يقوم الكاتب ، في الحالة البديلة ، بترجمة فورة النشاط
الديناميكية للسرد الى فورة النشاط الآسرة في التصوير . هذا ، وتشبه
قصائد برتراند في (غاسبار الليل) (وقد نشرت بعد وفاته في عام ١٨٤٢)
في كثير الأحيان افلاماً تتسم بفلظة المونتاج ، مختارات من أطر تظهر
للحظة مما ينذر بأنها تسلسلية . كما تشكل الشخصيات في (طالب
ليدن) ، على سبيل المثال ، أشكالا في سلسلة من ترتيبات موحية ،
ولا تصبح أبطالا في الحدث الا مع تقديم المقدار الغائب من الشريط
أو عندما يكرها الدهن ، بعد تجاهله المسافة البيضاء بين الأطر ، على
الاندماج في استمرارية متصلة . وفي العمل الأقل قيمة يتخذ هذا النوع
من تعطيل الحركة شكل « استخدام الصفة أو النعت » الصرف بشكل
يصبح معه الوصف ديكوراً . فالصفة التي يجب أن تبرز وتوجه الاسم
تنتهي إلى كونها سبب وجود الاسم . فلوتريا مون يخدع ما يدعى بالنتر
« الفني » عن طريق جعله النسبة أو الاسناد في الصفات جزءاً من روتين
مرهق (٤) :

تمد الأصصان أوراقها الطويلة فوقه كقوس ، كيما
تحميه من الندى ، أما النسيم فانه ، وهو ينبض أوتار
قيثارته الشجيرة ، يهف بنغمات خفيفة ظل الصمت المطبق ،
نحو رموشه المطرقة للأسفل والتي توحى بوهم مشاركتها ،
دون أن تتحرك ، في التناغم الموقع (من الايقاع) للعوالم
المعلقة .

يمكن للشعر أن يتحمل كثافة من الزخرف أكبر ، وهذا ببساطة
لأن المساحة الفارغة تسمح بدخول الهواء . أما النشر فلا يمكن تلطيفه

الا عن طريق « نثرته » ، وفترات الركود في المعنى . أما النثر الزخرفي فإنه إما أن يقحم المساحة الشعرية أو يتجمد ، كما يدمه لوتريامون يفعل . كذلك يعاكس بعض شعراء النثر السرد بوسائل إيقاعية ، بإكسائه بطبقة من الإيقاعات غير النثرية . وعند قرائتنا لسرد عادي فإننا نغامح حولته من الحدث عن طريق إشباع صوتنا بالحدث ، والتنوع في النغمة ، وشدة وسرعة الصوت . وبإلطبع ، فإن الإيقاعات النثرية لا توجد بحد ذاتها ، فهي مجرد الطريقة التي يشكل فيها أي صوت محدد نفسه ليتواءم مع العبارات والتراكيب المتنوعة الأهمية والطول . وتصبح الإيقاعات شعرية عندما نلغي أنفسنا نمود بانتظام الى واحد منها بعينه بشكل نشعر معه أنه يتحكم في قراءتنا . فهو يأخذ أبعاد الإرادة المشرفة (المراقبة) ويغلف السرد بهالة من المطلق ويجرده من نزوية القصة الخيالية . وتستخدم هذه التقنية في (السنبطور) (١٨٤٠) و La Bacchante لموريس دي غيران (ونشرت بعد وفاته في عام ١٨٦٢) . كما يحتار النثر التوراتي على هذا الإيقاع الشعري : في قصائد وألبيد النثرية نجد أنفسنا نشدو بالسرد . ونحن وواعون لحدوث أشياء لكننا لسنا نقوى على منعها من الحدوث باحتفالية . ويفدو التاريخ العبري قانوناً إلهياً حتى مع القراءة .

إن جميع التقنيات التي أتينا على مناقشتها تتعلق بالوسيلة فقط ، النثر . فهي تخبرنا عن كيف يصبح النثر شعرياً ، لكن ليس كيف يصبح قصيدة . ويبدو ضرباً من ضروب العبث أن نقترح أي مصدر وحيد . يكفي القول إن قصيد القصيدة النثرية قد يكمن في إيجازها بمقدار ما تكون بعض القصائد النثرية نسخاً نثرية لأصولها الشعرية المتخيلة . وتمتج صفة الإيجاز هذه ، كما في الغنائية الشعرية ، من المعادلة الطبيعية ، معادلة الانفعال وحذف الكلمات ، العمق والكثافة ، وتحقق صيغة تتعرض للضغط متواصل بحيث لا تقوى على الاستمرار طويلاً . لكن كثيراً من قصائد النثر تخلق الإحساس بالقصيد فيها عن طريق الكيفية التي تنتهي بها .

وعلى الغالب ، تكون القصيدة عند برتراند كما عند بودلير ساحة للرؤيا حيث يسلم الناس أنفسهم لتفحص الشاعر الدقيق قبل أن يستردوا خلواتهم الخاصة بهم خارج الصورة . بالنسبة لبرتراند تبرهن هذه الطريقة على أنه حتى المصادفة لا يسعها أن تتحمل الهدر وعلى أن التاريخ في مرحلة التشكل . تتسلل قصائد بودلير (الميول) و (دوروي الجميلة) و (الأرامل) إلى تلك الخطوة ، إلى حالة غير قابلة للاختزال مصورة بوثوق ، عند بودلير تعاطف لكنه يتوجه إلى هدف . أما القصائد النثرية الأخيرة فتنتهي ليس بتنظيف المسرح لكن بالثأيرة المستعصية والمستعندة للموضوع . وهذا النوع من القصائد ينتهي بالاحباط ، لبس عن طوعية ، لكن بسبب من أنه ، وعلى حين غرة ، لا يقوى على الاستمرار .

تعتقد خاتمة (الحداثق) و « معرفة الشرق » (١٩٠٠) لكلوديل ، على سبيل المثال ، بينا تحط عين الشاعر على صخرة كبيرة تتركز فيها القدرة السرية للمنظر بأكمله وإحساس الشاعر المفاجيء بالغربة . وتنتهي القصيدة لأن النثر لم يعد يقوى على الاضطلاع ، لأنه لا يمتلك الموارد للتعامل مع الصعق الذي يوفره المشهد . ويتراقق عجز النثر الفحائي هذا مع رفض المؤلف والعادي البقاء طيعا ، وملاحظة أن الشيء يخطط المكائد ويتربص الدوائر براحة بال الفرد وسكينته . مرة أخرى يقترب الموضوع في بعض تصاوير بودلير للشخص الباريسية في (كآبة باريس) بشكل لا يرحم من الشاعر حتى يصبح هو المعنى حصراً (« كل شيء بالنسبة لي يصبح رمزاً ») . فقصائد من قبيل (« البهلوان العجوز ») أو (« أمين الفقراء ») تنتهي باخفاق في الاندماج ، ورفض السماح بأن يصبح تورط الذات انجازاً شكلياً ، وإن يصبح التعجب مناجاة ، والسؤال بلاغياً . وبينما توفر (الاستنارات) (كتبت بين عام ١٨٧٢ - ١٦) لرامبو الأمثلة على النهاية التي تكتسي شدة النوبة عندما تقصر الكلمات عن هدفها فإن « H » (*) ، « الكينونة الجميلة » تحتوي أيضاً على قصائد تنتهي بأشكال سلبية من الصمت ، صمت التكاسل ، فقدان

(*) صوت آخرس لا يلفظ (المترجم) .

الاهتمام ، انحطاط المعنويات الطافي (« البربري ») ، (« الجسور ») .
(« الحكاية ») . وفي الطرف الآخر من المقياس تقع النهاية الموجزة ، ليس
« لست أقوى على قول المزيد » لكن « أنا بحاجة لقول المزيد » .
و (البنتاء) لبرتراند ، على سبيل المثال ، تنتهي بمنظر قرية أضرم فيها
النار جنود مغبرون لكنها تنجح في كونها لا تعدو أن تكون صورة مليئة
بالألوان - (« نيزك في السماء ») - وليس صورة الوحشية البشرية التي
يخلق بها أن تكون . وبينما تستغرق الكاتدرائية في النوم مع أولئك الذين
يتمتعون أنفسهم بالبطالة في فيئها فان أعمالا مفردة ومفاجئة من أعمال
الاحاد - هناك تبديل في زمن الفعل من الحاضر التاريخي الى الماضي
التاريخي - تحدث .

- ٣ -

تبدو قصيدة النثر غالبا انها طريقة للاستحواذ على ما قبل
النسري . فدينامية قصائد رامبو تعود في معظمها الى الكينونة ، الى
التخاذ او تغيير الشكل . هنا تمتع سيولة الجنس من حقيقة انها تهدف ،
الى تسجيل لا شيء اكثر من الدافع لنظم الشعر ، انبثاق المادة الشعرية
الخام . انه الحمل وقد بدا للعيان ، هي المحاولة المضطربة ، في الغالب
للكينونة ، وللكينونة بتفرد . وتشكل قصائد النثر الرامبية استكشافا
لأنواع من الشكل مختلفة وعديدة بشكل نحمل معه الانطباع - وهذا فيه
من التناقض ما فيه - بعدم كفاية الشكل او مراوغة الشكل . فهي تعرض
طريقة للخروج من الحالة الحاسمة الموصوفة عقب ذلك بوضع سنين من
قبل هو فمانستال : (٥)

نحن نتفكر الأفكار المطمئنة للآخرين ولا نلاحظ نفسنا أغلى
ما لدينا وهي تضمحل .

نحن نعيش موتاً في الحياة ، ونخلق نفسنا ذاتها ،

يبدو ان الرغبة لان نستبدل بالدات الفنائية التي تتبع نمطا معيننا في الاسلوب ذاتا اكثر حميمية وصدقا قد كانت أحد الأسباب التي دعت الى تبني الشعر الحر - بالنسبة لغوستاف كاهن يوفر الشعر الحر الوسيلة (« لان يكتب المرء ايقاعه المتفرد أكثر من ارتداء سترة يتناولها المرء عن المشجب ») (مقدمة عن الشعر الحر ، ١٨٩٧) - وتبني شكل المقطوعة stanza في الشعر الحر . فأي عدد من الأبيات مهما كان طولها يمكن ان يأتلف بأي عدد من الطرق العصية على المحاكاة . لكن لا يمكن لأي شعر ، مهما كان حرا ، أن يتحاشى كونه دعوة مفتوحة للقراءة كما تعودنا أن نقرأ الشعر . لا ايقاع ولا بيت يمكن أن يبتعد بما فيه الكفاية عن مثال تقليدي محتذى ليس يلمح اليه على الأقل ، ولا معنى لأية حرية ما لم نعرف هي تحرر مـم . ويمكن لدوجاردان أن يزعم قائلا (« لا يبدو أن الشعر الحر يعدل عدد المقاطع ، فهو لا يدري شيئا عن عدد المقاطع ») (الشعراء الأوائل في الشعر الحر ، ١٩٢٢) ، لكن هذا لا يجعلها أقل قابلية للعد . وفي قضية الإلفة يمكن لقصيدة النثر أن تكون أفضل من الشعر الحر ، لكن وبالإشارة عينها ، يبدو أكثر احتمالا أن عليها أن تحتسب غرابتها الفضيلة العليا ، إن لم تكن الوحيدة .

وعندما يحتضن أحدنا فكرة كونه جديداً بالكامل وغير قابل للتجديد على الإطلاق في آن ، لأن المرء هو . هو دائماً وليس هو هو قط من حين لآخر ، عندئذ يجب على المرء أن يتعامل مع طرق تكاد لا تستق من شيء في الأغلب ولا تنتج شيئا ، المرء يدور عن عمد الاستمرارية الأدبية . لكن رامبو نفسه فقد الإيمان بفقده الإيمان . وهو يحرص بشكل يرثى له على تقديم أنساب المستبصرين (المرآفين) وثقته لا تعرف أبداً الاستقرار حيث تهددها إمكانية الأسف . ففي العديد من قصائد « السيرة الذاتية » ، في الزمن الماضي للفعل أكثر منه في الزمن الحاضر المحرر (بكسر وتشديد الراء) يتخذ الخليط العادي للظواهر غير المتميزة ، وغير المعلقة لا في زمان ولا في مكان ، التتالي والتعاقب البغيضين للحكاية السردية . وفي نهاية المطاف لا يبقى لدى رامبو احساس بالانجاز بل احساس بالمنهجية الباعثة

على السخرية في نواياه . لكنه ترك مثالا لذلك النوع الحماسي من الشعر الحر الذي يتشبت بالفكرة الواهية وهي أن الكلمات بكافة هي تواصل وهي ، لنقل ، متزامنة مع الخبرات التي تنقلها ، وليست اعتراضاً ، عقبة ، وليست قادرة على تشيخ الخبرة بالصدفة ، الخبرة التي تنقلها وذلك بفعل عدة مئات من السنين . وتشكل « مقدمة » لورانس لكتابه (قصائد جديدة) (١٩٢٠) إعلاناً متطرفاً للارشادات الرامبوية :

اعطني السكون ، الاضطراب الأبيض ، توهج وبرودة اللحظة
المتجسدة : اللحظة ، صميم كل تغير وسرعة ومعارضة :
اللحظة ، الحاضر المباشر ، ال : الآن .

يشكل النثر المرمز الذي يلجأ اليه غالباً رامبو ، كما يفعل شعراء النثر الآخرون ، محاولة لتقليص ذلك الزمن الخيالي ، النحو (في تركيب الجملة) بين الآن (و) الآن ، للآتيان بنثر لحظي بشكل متكرر . وحتى جملة الأكثر توسعاً فهي ليست تطويلات صناعية للزمن في الوصف بقدر ما هي سلسلة متصلة من الصور المتداخلة . فالوصف ذاته يبدد اندفاع « طاقة الصورة ويلقي بظلال الشك على اكتفائها الذاتي » . والحق أن « Veillées In » لرامبو تبدو وكأنها برهان على مقدرة الصورة لوحدها على تقديم « مركب فكري وعاطفي في لحظة زمنية » (باوند « نظرة الى الماضي . بضع لآيات ») . هذا ، ويعطينا الأدب الحدائي ، ولا سيما التصويري منه ، جمالية كاملة من السرعة والفجائية . وتوسع باوند في تعريفه للصورة معروف جيداً ، كما يؤكد ت. إي. هولم : (٦)

الأدب طريقة من الترتيب الفجائي للأشياء العادية . والفجائية تجعلنا ننسى الشيء العادي .

ويقترّب الأدب هنا من تقنيات الإعلان (٧) ، تحول الشيء الى احساس ، ومعادلة الحالة الخام للاحساس ذاك بمفراه ، والصدمة بالاقناع . لكن إذا كان التقديم المفاجيء للشيء يحرر الشيء فان دور

الشعر يختلف عن دور الملصق في أنه يجب أن يكون أكثر من مجرد فعال .
إنّ فن القصيدة التصويرية هو ، على وجه الدقة، تظليل الفجائي والمثير
للإحساس بالهدوء التأملي ، وإيصال الصوت المهموس *sotto voce*
العالي في الخيال ، باختصار عدم السماح له بتبذير معناه في فجائيته
الصرفة .

والاستعارة يجب أن تكون عنصراً مركزياً في أية جمالية للسرعة ،
إذ أن الاستعارة هي إدراك يلحق بآخر ، حالة تفيد أن اللغة عاجزة عن
الإيصال إلا بوسائط غير مباشرة . يتوسع هوفمانستال في سرعة
الاستعارة - فهو يدعوها (« استنارة يتسنى لدينا فيها ، ليس لأكثر من
لحظة ، نظرات خاطفة للمشابهة الشاملة ») (فلسفة المجازي) - كما
يفعل باوند وهو يقبس أرسطو دعماً لرأيه (فنان جاد) . وليس من
المغالاة في شيء إذا ما ارتأينا أن الاستعارة مدينة في جلّ ما بها من زخم
إلى استخدامهما في النثر أو سياقات نثرية . إن واقعية اللهجة لا بد أن
تقنعنا بسهولة بأن الاستعارات من هذا القبيل هي أشياء واقعية . أي
شيء خارج السياق هو ذاته في شكلها الأكمل بما هو داخل السياق .
والاستعارة في النثر هي مجازية (استعارية) على نحو مجرد ومهول أكثر
مما هي في الشعر . فهي لم تعد واحدة من تقسيمات الكلام (أي اسم ،
فعل ، نعت ... الخ - المترجم) لأية صيغة بعينها ، لم تعد جزءاً من
العمل ، بل شكل ولد من واقع الإدراية له بهذه الأشكال . وتتضاعف
قوتها باستعارتها طواعية النثر .

قد يكون أمراً مقلّماً أن نجد رامبو يعامل كبشير ، ولو كان غير
مباشر ، لاتجاهين أدبيين قصيين جداً عن بعضهما قصو مذهب « القصائد
الملحمية الحماسية » والمذهب التصويري . وإمكانية تحقق هذا الشيء
مستمدة من اندغام منظوري ضمير المتكلم والفائب والذي يسم قصيدة
النثر ، ولا سيما الرامبوية . إذ أن هذا الخلط المستهجن بالضبط
لنظورين هو الذي يتيح لرامبو ذاك العالم الذي يركب أجزائه . فقصاصد

رامبو تنطوي على طريقة القصيدة الغنائية في مكابدة الذات والعملية
الأكثر ملاءمة للرواية ، عملية رسم سلوك ما سواء بسواء .

— ٤ —

بيد أن هناك نوعاً آخر من أنواع القصيدة النثرية ، تلك القصيدة
التي لها سيماء ما بعد الشعري . ولا يجب التفاضي عن وجود الترجمة
في نسب قصيدة النثر . والحق أن بعض شعراء النثر قد كتبوا قصائدهم
وصورة الترجمة حاضرة بوضوح في أذهانهم . يدعو باربي دوريفيلي عمله
Niobé (« هذا الحلم الجميل الذي يخاله المرء ترجمة من شاعر
انجليزي ») وهو يوضح في مكان آخر : (٨)

والحق أنه في هذه اللخطة الشيطانية التي هي طبيعتي ،
يثوي شاعر مجهول في مكان ما ، وإن هذه المقطوعة لهي
ترجمة أخذت من أعمال هذا الشاعر وقد ترجمت في السعار
الشعري أو تجريد اللحظة .

وقد يكون هذا مجرد ذريعة للتباهي بالشعر الثاوي بجانب النثر
لكنه يقترح فعلاً محاولة لعقلنة الطبيعة الثنائية لقصيدة النثر .
وقصيدة النثر بما هي ترجمة لا تتجاوب أصداؤها مع مغزاها بالذات
بقدر ما تتجاوب مع قصيدة أخرى ، قصيدة الشعر الأصل . وتمتج
نكهتها الشعرية على الخصوص من توقها الى أن لا تقول
أكثر ما في وسعها ، بل أن تكون أكثر مما هي . قصيدة النثر في شكل
الترجمة هي في الآن ذاته استقصاء وتأويل لتعبير غنائي ، وهي مجهود
لاستعادة ذلك التعبير . المناجاة apostrophe والايجاز هما الباقيان
الحقيقيان الوحيدان من الأصل .

تشكل مقطوعات بودلير النثرية المرافقة للقصائد الشعرية في (كتابة
باريس) ترجمات لها كذلك ، رغم أن التأريخ غامض . ففي المقطوعة

النثرية (« دعود للسفر ») يوضح بازورار بأنه يرغب الينا أن نستخدم قصيدة النثر كنقطة انطلاق لتركيب خيالي ثانٍ لقصيدة الشعر الأصلية:

من ذا الذي سيؤلف (دعوة للسفر) تلك التي يمكن تقديمها كتقدير ، وعرفان لأختها المختارة التي هي موضع حب و إعجاب

ومع أضعاف عنصر الصوت في الكلمات عند الانتقال من الشعر الى النثر فإن الكلمات لا تقوى على أن تكون معانيها ، فالرغبة لم تعد تتحقق في الكلمات التي تعبر عنها . فضلا عن أن الكلمات ، وقد حرمت من الاتصال المستمر بين الحقيقي والمجازي مما تقع عليه في الشعر ، تختزل الى معناها الأدنى : فالمعادل الموضوعي يصبح الشيء ثانية . ولا يمكن لنثر بودلير (دعوة للسفر) إلا أن يعالج كليشيهات موطن الثروة الاسطوري El Dorado لكل شخص بافراط فيه غلظة . فالمشابهة الروحية هي اسقاط يأس من قبل الشاعر الدائم في صورته ، التي تفشل :

هل سنعبش قط ، هل سنتحول قط الى هذه الصورة التي استحضرها خيالي والتي تشبهك جدا ؟

لكن من العبث ان نحاول أن نقول النثر على خلفية الشعر . وبترجمته للشعر فإن بودلير لا يرغب في تحديه بل في معاملته كوثيقة ، ليوثق نفسه . فقصيدة الشعر منيعة على النثر ، لكن الخيالات التي دخلت في صناعتها ليست كذلك . يتغنى بودلير قصيدته الشعرية ثانية بما يرقى الى ضعفه بالذات ، والى عاديته *ordinariness* بالذات . واذا لم تفلح قصيدة النثر في الارتداد الى قصيدة الشعر فهذا لأن بودلير يتحمل مسؤولية أكبر تجاهها ، ويشدد على الاقرار بالمسؤولية .

كذلك فان لوتريامون يشعر بالحاجة الملحة لارباك نفسه بادعاءاته . فبينما تسير (أناشيد مالدورور) قدما نرى فترة البلاغة بالنسبة للرومانتي تتردى بشكل خفي الى فرط التشديد القاطع أو الدمدمات المملة لعقل شاخ قبل اوانه . والتصنع الكلامي (التقرع) الثمين والتشابه

النايبة لكن المغالية لا تشد من أزر الواقعة التي هي جد مريضة أو كريمة من قبل مما يجعلها بمنأى عن التعاضد وشد الأزر ، لكنها تترك لتعري مجانيته . ويناكد لوتريامون الشعر باستجلابه الصور والمقارنات لتقع ضحية تعقيدها بشكل يسمي معه نظم الشعر نوعا من مباحة عاجزة . فهو يهزأ من الشعر الذي ، رغم ذلك ، يوهن نثره . وينحدر البعد الملحمي للدورور ثانية وثالثة ليصبح ذهان العظمة .

ويمتج بعض أروع التأثيرات عند هذين الكاتبين من منافسة الشاعر ، لوسيلته هو كيما يؤسس زيف البلاغة ، وهي كيما تكون صادقة بشكل زائد عن الحاجة . ويظهر أن كلا النثر والشعر هما بمعنى ما مجانيان (بلا مبرر) ، الأول بشموليته ، والآخر بزركشه حتى أنهما بخداعهما بعضهما بعضا فانهما يكشفان على وجه الدقة الخاصة الوحيدة التي هي قاسم مشترك بين البلاغة والصدق . وهذه هي المرحلة التي يمكن أن تلتقي عندها ملاميه *vespéral* (مسائي أو غروب) مع عبارة لافورج *statistiques sanitaires* (الإحصائيات الصحية : ١)

الغموض الغروبى الأسبوعي الرصين للإحصائيات الصحية

تدل هذه الإبيات على ما يدل عليه معظم الشعر الحدائي وهو أن أي مصطلح علمي أو فني هو قابل للحياة شعريا طالما تكف عن التفكير به في ارتباطه بنظام بل كائلا نادر من الأصوات الساكنة والمتحركة (الصوامت والسواكن) وعلم اشتقاق غريب ، وذاك الأسلوب الشعري هو رطانة فنية كما أي أسلوب آخر .

- ٥ -

يعترف كاهن بأن بودلير كان بشيرا لشعره الحر ونثره في (القصور البدوية) (« مقدمة في الشعر الحر ») . وإذا كانت قصيدة النثر صعبة فرنسية على الخصوص فإن الشعر الحر كان على الأقل قضية فرنسية على الخصوص . وإذا كان التعامل معه في انكلترا وأمريكا على أساس أنه

قضية فهذا يعود لأن التنشئة الشعرية للجيل الجديد من الشعراء - باوند ، ايليوت ، الخ . . قد ارتكزت على نماذج فرنسية . وقد بقي الالمان ، وهم الذين اشتهروا بإرثهم العريق في الإيقاعات الحرة والذي يرقى الى كلوبستوك ، بقوا بصورة عامة خارج الجدل الذي احتدم منعطف القرن ، وعندما جاؤوا يخوضون في هذا المضمار فإنما ليقولوا الى بقية اوروبا إن الشعر الحر « قبة عتيقة » ، كما فعل آرنو هولز في (الثورة في القصيدة الغنائية) (١٨٩٩) :

يدو لي ان حركة الشعر الحر الفرنسية المعاصرة ، في مجالي النظر والتطبيق ، لم تتعد غوته وهائنه . وهذا يعني ، إذن ، انها لم تتعد ما يدعى بالإيقاعات « الحرة » ، ولم تصل بعد الى الإيقاعات (الاوزان) الطبيعية .

لكن لماذا صدر عن الفرنسيين كل هذه الجلبة بصدد صيغة تطورت بكل هدوء في بلدان أخرى ؟ على اليقين ليس هناك شع في المصادر : قصيدة النثر ، كما رأينا ، والشعر الحر ، والمثال الأجنبي - كان تأثير ويتمان ، على الأرجح ، كبيرا ، وموكلي يجادل لصالح مركزية هائنه (١٠) :

لو لم يوجد هائنه لما كان فيرلين على ما هو عليه . ولما وجد ، على الجائز ، لا فورج الذي كان أول من كتب شعرا صادقا ومتقنا ومتعدد الاشكال في الفرنسية .

لكن يجب أن لا يغوتنا أنه برغم أن الشعراء الكبار آثروا قد أجازوا الشعر الحر فإنهم رفضوا بعناد ممارسته فمالارمييه قبل (رمية حجر النرد) (١٨٩٧) شعر أن الشعر لا يمكن أن يستمر في كونه شعيرة جماهيرية إلا إذا بقي ضمن التقاليد . وفيرلين ، مع كل فورانه الحماسية الشعرية ، يعامل شعراء الشعر الحر ببعض الازدراء في (قصائده الهجائية) Epigrammes :

كم يسكن الطموح لكتابة الشعر الحر
الادمغة الشابة التواقفة الى ركوب المخاطر
ففيه كل حمية الخيال الشجي .
ولا يسع المرء إلا ان يبتسم لانحرافاتهم .

زد على ان الشعر الحر بدا انه لا يضمن موسيقى القصيدة في اي
من العنصرين اللذين اعتبروا اساسيين بالنسبة لاوزان الشعر الفرنسية ،
بل في الواقع خاصيتيه المميزتين : الوزن والقافية . والوزن وحده هو
الذي يحدد البيت ويربطه بغيره من الابيات . هذا ، ولم يستطيع شعراء
الشعر الحر الفرنسيون ان يعترضوا حقيقة على ان الاوزان الفرنسية
كانت منتظمة بشكل زائد لان القريض الفرنسي كان بطبيعته عبارياً دوماً
(من عبارة او شبه جملة) ، بمعنى انه يسير جنباً الى جنب مع التركيب
العادي للجملة . وضمن حدود الوزن نعم البيت بأقصى ما هنالك من
مرونة (١١) . وكانت معارضتهم تنصب على فقر التاليفات الممكنة لاطوال
الآبيات وعلى نوع القافية التي شددت على مجرد اتساق هذه الاطوال
لآبيات الشعر وانتظام تشكيلها في نماذج . وقد شرع شعراء من امثال
كاهن يشككون في الفكرة التي مؤداها ان البيت هو وحدة ايقاعية مستقلة .
بالنسبة إليهم لا بد للبيت ان يكون الناتج العرضي لتراصف واحد او اكثر
من « الاجزاء العضوية » *fractions organiques* (اي « التفعيلات »
بالمعنى التقليدي) (١٢) وهو نفسه يشكل جزءاً عضوياً من المقطوعة
الشعرية . وعليه ، يكون الجزء العضوي اشبه بقرميدة بناء يمكنها ان
تتغنق بأية قرميدة اخرى من اي حجم آخر طالما بقي التركيب الاجمالي
(المقطوعة الشعرية) مستقراً . ولم تقم معارضة شعراء الشعر الحر
الانجليز والالمان ، من ناحية اخرى ، على القافية التي لم ينظر اليها ابداً
كعنصر اساسي في الشعر ، ولا ، في الواقع ، على التعنت بالنسبة لاطوال
الآبيات — فالبحراً لخماسي متحرك ساكن *Iambic pentameter*
يمكن ان يتراوح طوله بين ثمانية وإثني عشر مقطعا . قامت معارضتهم ،
بالأحرى ، على ذلك النوع من شعر التفعيلة الميكانيكي على الخصوص ،

وبشكل أخص على نظام الأوزان الشعرية الذي كانت فيه عادات تقطيع البيت الى تفعيلاته قد آلت الى عادات تركيب تفعيلاته ، وعلى شعر لا يعدو أن يكون قطعة وهزجا . لقد تطلع الشعراء الى الايقاعات النثرية الأرحب والأكثر طواعية للتغيير لتوفير موارد جديدة لقرض الشعر .

ما الفوائد التي اجتناها إذن الشعر الحر من استعماله النثر فينظم القصائد ؟ هناك قبل كل شيء إحساس حقيقي يشعر معه المرء بأن معظم الشعر الحر هو نثر نظم ورتب بطريقة خاصة ، عملية تجل للقصائد التي تقبع متوارية في كل فقرة أو جملة . باختصار إن الفن الفريد لشاعر الشعر الحر ، وليس احتياله المخادع ، هو فن التصميم والتنسيق ، فن الافادة الى أقصى حد من تلك الامكانيات التعبيرية التي يغفل عنها الفقرة عن سمو . وبوضع مكونات الفقرة بشكل نافر ، وفي أبيات متغيرة الطول فإن الشاعر يحصل على كل ما باستطاعته من التغيرات في الزمن واليقاع ، ويجعل منها غاية بحد ذاتها ، يجعلها تخدم اللفظ أكثر من الحدث . وحتى أمام هذا فإن قصيدة الشعر الحر تبقى مجرد تأويل واحد فقط للنثر طبعاً ، تبقى مجرد ترجمة واحدة فقط له . هنا نحن أمام عملية معاكسة لتلك التي ذكرناها في معالجتنا لقصيدة النثر . النثر الآن وليس الشعر هو الأصل المتعدد الدلالات ، القابل جزئياً للترجمة . وداخل الفقرة أصبحت الوحدات النحوية ، العبارات وأشباه الجمل ، والتي عوملت في الشعر العمودي غالباً باحتقار من قبل الأوزان والقوافي كما لو أن النحو هو المادة المستعصية التي ينبغي على الشعر أن يظلمها من مكانها ليحرر معانيها الخفية ، أقول ، أصبحت الآن الأساس الايقاعي بالذات للشعر . وبسبب من أن الشعراء حرصوا كل هذا الحرص على صون سلامة الوحدات النحوية فقد فاقت هذه في نموها الجمل التي وردت فيها . فالعبارة لم تعد عبارة بل بيتاً من الشعر ، وكل جزء من أجزاء الجملة كان له الحق في الاطلاقية النحوية ، بمعنى أنه يحوي ترتيبه الخاص ، ولا يرد في الجملة الا تسامحاً (دون رغبة) ، ويحدد ذاته بذاته . ففي المقطوعة التالية من «Ells» لتراكل على سبيل المثال :

رنين ناعم الأجراس يسمع في صدر أيليس

في المساء ،

عندما يدفن رأسه في الوسادة السوداء

لم تعد العبارة الظرفية « في المساء » مقيدة لفعل بعينه بل ديمومة تحمل من المعاني أكثر بكثير من معناها الحقيقي (الحرفي) ، مما يشرط الفعل verb في الواقع . وعليه يتم اظهار الجملة النثرية وقد زخرت بالوحدات (الكينونات) التي تهدد جميعها بعدم أدائها لوظيفتها النحوية الملائمة في الجملة ، بل تطير فوقها ، وتلوّثها برهبة ميتافيزيقية . والمبتدا « في المساء » الوارد بشكله اللائق في البيت السابق :

في المساء يسحب الصياد شبكته المثقلة .

قد اكتسب استقلالية معطلة (أي شالة) . وقد أخفق التركيب النحوي للجملة في كبح الوادة الفوضى التي يرعاها كل مكون من مكونات الجملة أو التحكم بها .

من بليات المحلل الانكليزي للشعر الحر المستلهم من النثر أن تدربه على قرض الشعر لم يوفر له وسائل إنصاف هذا الشعر بشكل كامل . وبينما يقبع المخطط العام العباري أو التنوع في طبقة الصوت في أساس العروض الشعري الفرنسي فإن هذه عوامل لايعيرها تقطيع البيت في الشعر الانكليزي حسب تفعيلاته إلا قليل الاهتمام . وقد خلدنا أنفسنا طويلاً بما فيه الكفاية في مسألة أن « المد والجزر » أو غيرها من استعارات الحركة البحرية وهي قريبة بقدر المدى الذي نصل اليه في وصفنا للتأثيرات الايقاعية . ومع ذلك فقد أعطانا أولئك الشعراء الانكليز الذين تصوروا شعراً انكليزياً بسلاسة فرنسية تحفيزاً من أن الأدوات التقليدية لم تعد تفي بالحاجة . فآمي لويل ، على سبيل المثال ، تدعو المحدثين : (١٧)

فنانون ذوي إدراك تام يكتبون بوسيلة ليست أقل تنسيقاً
لأنها مبنية على الايقاع وليس على بحر الشعر .

ولا تقصد لويل ب « الايقاع » نموذجاً من التنغيم *intonation* ، لكن ،
مثل كاهن ، إيقاعاً لأغنية الجوقة عند الاغريق القدامى تم إدراكه بشكل
استعادي ، توازن شامل اكثر منه توازنا مضطربا ومستعدا بشكل
متواصل مثلما تقع عليه في الشعر العمودي . كذلك يثمن باوند الايقاع
عالياً : (١٤)

تحدد التفعيلة كمية ونوع الضربات ، اما الايقاع فهو على وجه
الدقة الروح التي يجب إضافتها .

في هذا النوع من الشعر الحر تشكل القصيدة المكتوبة إشارة
للصوت حول الكيفية التي يجب عليه بواسطتها تجميع العناصر ودرجة
الاندفاع التي يجب عليه قراءتها بها . والقصيدة المكتوبة لا تظهر نظاما
للتفعيلات فحسب بل تنظيماً للغناء العميق *chant profond* ، غناء
الشاعر الذي يلقي الشعر . وتشدد لويل كما كاهن ، على أن نوع
شعرهما الحر يجب أن يقرأ بصوت مجهور : (١٥)

حيث تكون المقطوعات الشعرية مطبوعة في شكل نموذج مستو
من الأبيات العروضية يمكن استقاء نوع من الايقاع بواسطة
العين . وعندما لا يحصل ذلك ، كما في الشعر الحر ، تصبح
القراءة الجهرية شرطاً مطلقاً للفهم .

وربما يمكننا أن نتقفى في النثر أيضاً تلك الغنائية الباردة التي
تشيع بين شعراء الشعر الحر المحدثين على الرغم من أن الترجمات من
اللغتين الصينية واليابانية قد لعبت أيضاً دوراً ملموساً . فالقصيدة
ليست تعبيراً عن حالة غنائية بقدر ما هي دليل على مثل هذه الحالة .
والشاعر يسعى ليتحاشى مهما كلف الأمر الشعر الذي هو « ملجأ
ل (ال) عواطف. » (باوند ، في رسالة إلى كيت باس ، ٩ آذار ١٩١٦)
وهو يبحث عوضاً عن ذلك عن صياغة ليست أكثر من كفية . لذلك لا تسلم
القصيدة تماماً قط احتمالياتها الشكلية ، وهي ترفه الحساسية عن

طريق تخيب أملها بشكل حذر . ولسنا نقع هنا على اقصار القول (اي
القول الأقل من الحقيقة) الذي لا يعدو أن يكون مجرد مبالغة معكوسة
بل اقصار القول الذي ليس هو بمجاز ، الغير المدعي ، البريء
من عمقه : (١٦)

لقد التهمت
ثمار الخوخ
التي كانت في
الثلاجة
والتي
ربما كنت
تدّخرها
للفطور ،
سامحني
فقد كانت اللذبة
حلوة جدا
وباردة جدا .

في هذه القصيدة لويليامز توجد مكونات العمودية في الشعر بما فيها
مقطعين غير مشددين عارضين ٢/٢ (لاحظ الموازية « للفطور /
سامحني » (for breakfast/forgive me) والمقطوعة الرباعية الأبيات ،
والانتقال من تركيز - أنا ، عبر تركيز - أنت ، وصولا الى تركيز - هي .
لكن تبقى ، مع ذلك ، تأبى أن تدعنا نكتشف تحيزاتهما (محاباتها)
الحقيقية . في هذا البعث الناعم لثمار الخوخ ربما أحببنا أن نشدد نبرة
(كانت : were) الفقارية التي اتت في محلها ، لكنها تخبو وتتسع مع كل
قراءة . هل نجعل هذا اعترافا ونشدد كثيرا على ، « I » : أنا) التي

ابتدىء بها (أنا التهمت - ترجمناها لقد التهمت - يرجى الانتباه)
أو نجعل هذا عملا متواضعا ونشدد نبرة «eaten» « التهمت » فقط
أو كليهما معا وندعها غير يقينية ؟ وهلم جرا . في الصوت ، هناك كل
الحريات التي يتيحها له النثر . ويمكن خطر مثل هذه الغنائية في أن
اهتمامنا بها سيبقى نثريا ، في أن القصيدة ستمثل لنا حادثة دون
سياقها أكثر من حادثة وقد أصبحت لفظا ، وفي أنها ستحتاز على
الطبيعة المكيدة للأخبار الموجزة والتي تسحر بما يمكنها أن تكون أكثر
بما هي بالفعل .

على الرغم من أن شعراء الشعر الحر بكافة قد يدينون بشيء
ما للنثر ، وخاصة في التلاعب بالنغمات فإن مصدر بعض الشعر الحر -
لافورغ ، فيرهيرين ، ريلكه ، إليوت الشاب - يكمن بشكل واضح في
الشعر ، أو الشعر المحرر Libéré بقدر ما هنالك من كسل في عدد
المقاطع حتى أمكن للكويدل أن يزعم بأن الشعر غير المقفى blank verse
هو الشعر الحر free verse (١٧) ، وأن (مرثية دوينو) الثامنة لريلكه ،
والتي كتبت أيضا بالشعر غير المقفى ، لا تبدو في غير محلها بين المراثيات
الأخرى الأقل عمودية . هذان الشاعران لديهما احساس أكبر تجاه البيت
كعضوية تامة أكثر من الاحساس بأن البيت هو لمحة جزئية لشخصية
شعرية كلية . وقد كتب هذا الشعر على اساس الفهم بأنه سيقطع
بالطريقة التقليدية ، لأن البيت ، كما في الشعر العمودي ، هو تعليق على
بيت مجرد مثالي . في هذا المنحى يمتلك شاعر الشعر الحر الفرنسي
ما هو أكثر من ذلك ليستثمره لأنه في اوزان الشعر التي يمثل فيها المقطع
syllable الواحد الفارق بين ايقاعين مختلفين تماما فإن الصحة هي
شيء يتعدى التنميق الأكاديمي . وكما مررنا فإن الحريات الخاصة بم
في صلب كل نوع من الأبيات الفرنسية ، وتوافر الصحة هو الطريقة
الوحيدة لضمان تلك الحريات من التشوش وفقدان المعنى تالياً . في
الشعر الحر سرعان ما يصبح القارئ الهية الشاعر لأن الهيته هي عبء
تعريف البيت . ما الذي يمكن أن يكون أكثر تسلية وأكثر إلحاحا للضرر

بسمعة قرض الشعر الطيبة أكثر من تقديم بيت هجين وإكراه القارئ ،
إذا كان سيقروه ، على إعطائه نسباً ؟ ولعل مما يدعو للعجب أن الأبيات
يمكن أن تكون أكثر فقداناً لليقينية بكثير في اللغة الفرنسية ، ولا سيما
مع تبدل العادات اللفظية ، لسبب يعود ببساطة إلى أن هوية البيت
تعتمد على التفاصيل المقطعية (من المقطع في الكلمة) . فمثلاً في الأبيات
الافتتاحية من قصيدة لافورغ « الشتاء الآتي » :

Blocus sentimental, Messageries du Levant... 2+4+3+3

Oh, tombée de la pluie. Oh, tombée de la nuit. 3+3+3+3

حصار عاطفي . شركات نقل ليفانتينية أوه

سقوط المطر . أوه ، هبوط الليل

بوسعنا أن نصل إلى البيت الاسكندري (سداسي التفعيلة) أو من
اثنى عشر مقطعا) فقط طالما كبحت بعض حروف « e » الخرساء .
ولا يمكن الحفاظ على اعتبار البيت الاسكندري وقيمه إلا إذا كنا
مستعدين لاقرار اساءات من قبيل «Messag'n's» (قارن مع أعلاه .
لقد حذف حرفا « e » الصامتان - المترجم) . هل بوسع القارئ
الحصول على متعة عظيمة من القراءة عندما يكون كل بيت اختباراً
لوجدانه الشعري ، عندما يكون كل بيت ، إذا كان ليصبح بيتاً ، ينطوي
على ما هو أكثر من القراءة ، على شيء أشبه بالتفاضي والتستر ؟ وفي
مثال آخر شبيه بهذا نوعاً ما تصبح أبيات ايليوت (١٨):

عندما تنحط امرأة جميلة للحماقة و

تخطر في أرجاء غرفتها ثانية لوحدها

البيتان بالانجليزية :

**When lovely woman stoops to folly and
Paces about her room again, alone.**

والبيت الرباعي التفعيلة **Iambic tetrameter** ، حركة سكون ،
لغولد سميت مع مقطع مؤنت زائد في الأبيات الوترية (المفردة الرفم)
يصبح خماسي التفعيلة . هنا نجد ذلك الخليط الملتبس ، خليط الاحترام
والوقاحة والذي يرافق الاقتباس غير الدقيق . والحق أن ايليوت قد
شطر أبياته في المكان « الخطأ » (وعند غولد سميت « عندما تنحط امرأة
جميلة للحماقة / وتجذب بعد فوات الأوان ، الخ ») وبفعله هذا أعطى معازلة
enjambent (ارتباط معنى القافية في بيت بمعنى البيت الذي يليه)
وقافية تتصف بجرأة أكبر وفظاظة أكبر بكثير . وإن التوكيد غير الطبيعي
على الوسيط « and » (حرف العطف « و ») يسبغ على بيت غولد سميت
رعونة لم يكن يظن أنه (البيت) قادر عليها - الاحساس بالحماقة ليس
واقعيًا بما فيه الكفاية ليعطي فترة صمت ، صمت الإقرار والاعتراف ،
والسرعة في (« و ») (صمت أو وقفة) غير اللاتقة لا تعلن عن أي كشف بل
غفلة أعيد إخضاعها . لذلك فالأقتباس ليس أكثر قط من كونه ناييسا
(غير لائق) لأن « folly » الحماقة - تطلق على أسلوب في الحياة فيه
الكلمة - ناهيك عن المفهوم - غير ممكنة التصور .

لقد خلق الزخيم المتواصل ووزن الشعر العمودي تلك الوحدة في
الانطباع والتي كانت سلطة القصيدة . على أن مثل هذه الوحدة في الشعر
الحر ، والذي يوضع أكثر من ذلك آثار النثر الموضوعية من قبل ، هذه
الوحدة هي غالبًا غير واردة . وهذا له مزاياه . ليس هناك شيء له مرونة
قصيدة الشعر الحر ، وكما أشار غريفيز وريد ينغ : (١٩)

شعار الشاعر الحدائي خير له أن يكون ذلك الذي أعطته
عائلة ستانلي لجزيرة **Isle of Man** - ثلاث أوجل ملتحمة
في الوسط والشعار يقول « أنتى رميته تلفه واقفاً » .

لكن هناك مساوئ نظمية . إذ بفضل التكرار المنتظم فقط لنموذج
منتظم يمكن للتنوع البسيط أن يصبح « التنوع على » الأكثر دلالة

بكثير . في الشعر العمودي نسمع التنويع والثابت العروضي المجرد في آن واحد ، فالإيقاع يعمل مقابل البحر . أو في حالة الشعر الفرنسي نسمع التنويع الإيقاعي مقابل نموذج مثالي من التفعيلات وداخل الثابت ، البيت أو شطره (مصراعه) . وعليه ، فحتى التنويع اللطيف يكون مفعماً بأهمية . ويمكن للجوانبات في الشعر العمودي أن تتحمل كونها متواضعة . إن المشكلة التي تواجه شاعر الشعر الحر هي كيف يخلق تنوعاً أبعد من ذلك التنويع الذي هو صلب المبدأ الذي يقوم عليه شعره دون الوقوع في الشاق والمثير للاحساس السريع الزوال . كيف له أن يتفادى حالة لا تقف فيها الأجزاء المتنوعة لقصيدته إلا في حالة عداء مع بعضها بعضاً ؟ وإلى أن نتوصل إلى وضع أنفسنا في موقع نتخيل معه صعوبات كتابة الشعر الحر ، وإلى أن يكون بمقدورنا تقويم ما هو أكثر من المهارات اللغوية للشاعر فإننا لن ننصف الشعر الحر إلا في القليل . لم يعمل باوند وإيليوت من إخبارنا بأن كتابة النثر تتطلب من الطالب ما تتطلب كتابة الشعر ، إن لم تفقها . النثر وكل ما يستلزمه قد يكون معياراً معقولاً جداً للحكم على الشعر إذا فهمناه . لكن ، حتى في هذه الحالة ، قد توجد تحيزات حدائية خطيرة وافتراسات غير يقينية تقبع في إحدى الملاحظات التي يصدر بها إيليوت ترجمته لـ (أنايبس) لسان جون بيرس :

في الواقع إن كثيراً من النثر الرديء هو نثر شعري ، وجزء ضئيل جداً فقط من الشعر الرديء هو رديء لأنه نثري .

الحواشي :

- ١ - انظر مولينيه ، مقدمة للشعر الفرنسي (باريس ١٩٢٩) ص ٢٥ : « للشعر الفرنسي مملكته الخاصة في اللغة الفرنسية ، وهو لا يمتزج مع النثر ، ولا ينافس حول الموضوعات ، ولا يقدم للنثر يد المساعدة في المناسبات العظيمة . والحق انه لا يقدم للنثر مساعدة على الاطلاق ولا ينتظر اية مساعدة بالمقابل » .
- ٢ - بادربي دوريفيلي ، رسالة الى تريبوتيان ، آذار ١٨٥٢ .
- ٣ - لوتريامون ، اغاني مالد ورور ، (١٨٦٨ - ٩) الاغنية السادسة .
- ٤ - المصنر السابق ، الاغنية الثانية .
- ٥ - هوفمانستال « موريس باريه » (١٨٩١) .
- ٦ - ت. إي. هولم ، « ملاحظات في اللغة والاسلوب » ، في مجلة « كرايتيريون » ، مجلد ٣ (١٩٢٥) ص ٤٨٩ .
- ٧ - لافورغ « يقتبس » الاعلان في (شكوى مدينة باريس) ويمكن ان يشير المرء الى الأبيات المشهورة في Zone (Alcoolis) لابولينير : « انت تفرا النشرات الاعلانات اللصقات تفني بصوت عال / هذه هي حال الشعر هذا الصباح وبالنسبة للنثر هناك الأوراق (« ابو لينير ، قصائد مختارة » ، هارموند زورث ١٩٦٥) .
- ٨ - بادربي دوريفيلي ، رسالة الى تريبوتيان .
- ٩ - لافورغ « الشتاء القادم » .
- ١٠ - مارنيتي « تحقيق دولي في الشعر الحر » (١٩٠٩) .
- ١١ - هناك ، مثلا ، ستة وثلاثون تركيبا للتعليقات في البيت الاسكندري .

- ١٢ - يعبر كاهن عنها بهذا الشكل : « . . . الوحدة الحقيقية ليست عدد المقاطع التقليدية في البيت ، لكنها توقف متزامن للمعنى والإيقاع بمد كل جزء عضوي في البيت والفكرة » . (مقدمة عن الشعر الحر) ، القصائد الأولى (باريس ١٨٩٧) ص ٢٦ .
- ١٣ - آمي لويل (والْت وِتمان والشعر الجديد) في « شعر وشعراء » (بوسطن ١٩٢٠) ص ٦٣ .
- ١٤ - باوند « الشعر الحر وأرنولد دوليتش » ، في : ت. س. ايليوت (محرر) « مقالات عزرا باوند الأدبية » (لندن ١٩٥٤) .
- ١٥ - آمي لويل « الشعر كفن لائق » ، في « شعر وشعراء » ص ٢٣ .
- ١٦ - ويليامز « هذا ما يقال بالضغط » .
- ١٧ - « تأملات وافتراضات حول الشعر الفرنسي » (١٩٢٨) . تأملات حول الشعر (باريس ١٩٦٣) ص ١٣ . ويذهب آرنر سيمونز ذات الشيء تقريبا : « بمعنى ما كافة شعوب الشعر الانكليزي هي شعر حر . ومن القرن ١٢ الى القرن ١٥ لم نكره الشعر الانكليزي قط على أن يكون دقيقا من ناحية مقاطع الكلمة » (مارينيتي ، تحقيق دولي في الشعر الحر) (ميلانو ١٩٠٩ - ص ٧٥) .
- ١٨ - ايليوت « موهلة النار » ، (الأرض اليباب) (١٩٢٢) .
- ١٩ - فريز وريدنج ، مراجعة شاملة للشعر الحدائي ، (لندن ١٩٢٧) ص ٢٥١ .

القصائد والأخيلة : ستيفنس ، ريلكه ، فاليري

بقلم : ايلمن كوانسو

- ١ -

شكل الانشغال بالأخيلة fictions احدى العلامات البارزة في الادب الحدائي . ويرقى اهتمام الفلاسفة بالأخيلة الى عصر ديفيد هيوم على الاقل ، في القرن الثامن عشر . لكننا ، وعلى أساس اعتبارات أدبية سنستطرق اليها هاهنا من منظور مأخوذ من الحركة الرومانتية حيث لم تشكل الحركة الحدائية انشفاقاً عنها بقدر ما كانت استمرارية معقدة لها . يعطي الفكر الرومانتي مقاماً جديداً للذاتية subjectivity : في الادب ، كما في غيره من المجالات تنحو أسمى المطالب باتجاه الخيال الابداعي . فالكاتب ، ولا سيما الشاعر ، يأخذ على عاتقه اظهار الحقائق والقيم التي تتسنى له عن طريق رؤياه . هذا ، واتم المقابلة بين مخاطر الذاتية ، والخصوصية والاحتمالية الخاصة بالرؤيا الفردية من نحو والتبادل الحاصل بين الرومانتية والبيئة الطبيعية التي تستقي منها الكثير من ولاءاتها من نحو آخر . ولئن كانت القيم « طبيعية » فإن فساداً غير طبيعي فقط هو الذي يحول دون تجييدها . ونظراً لأن القيم حاضرة بمعنى ما في البيئة فإن استخراجها يتجلى في المشاركة ، في الانتماء الى عالم تجديدي بالإمكان قائم في مجتمع عضوي ، وبالتالي تحقيق الخلاص في اسطورة دنيوية .

إنها اسطورة نبيلة ، لكنها هشة . قد تتعثر الرؤيا الفردية أو تخفق . وقد يثبت أن المطاوعة الاجتماعية في القيمة الطبيعية طوباوية ،

- ٧١ -

وقد يتم إنكار أو تدمير البيئة التي تقرر شرعية الأشياء . ونحن نقع على المخاطر موثقة بما فيه الكفاية في الرومانسية ذاتها ، وهي تصبح أكثر جلاء لاحقاً في القرن التاسع عشر بينا يبدو عالم الكاتب غريباً عنه بشكل مطرد : مادياً ، واجتماعياً ، وفكرياً ، إذ هو يبدي القليل من الاستمرارية أو العزاء . ويبدو أن الانهيار المتسارع للقيم التقليدية يعطي الابداع الرومانتي ضرورة أكبر ، لكن ممارسته تواجه عرقلة – من نحو ، بسبب التغريب عن البيئة والمجتمع ، ومن نحو آخر بسبب الارتياح في فكرة القيمة المطلقة ذاتها . هذا ، ويتنامى النظر الى المعنى ، والحقيقة ، والعالم « الواقعي » من حيث كونها مجرد تقاليد بشرية ، وبالتالي فهي احتمالية وعارضة .

يمكننا تقفي تغير اللهجة من التوكيد الرومانتي الى الحنين الفيكتوري الى الماضي الى ما شخصه بيتر Pater – وهو يعود بنظره الى كولريدج – بأنه « ذلك الاستياء الذي لا ينفد ، الوهن ، والحنين الى الوطن ، ذلك الأسف الذي لا ينتهي ، والذي تصدح نغماته خلال مجمل أدبنا الحديث » . وهذا يميز نقطة تحول عن أحد وجوه الحركة الحدائية : نظرة عالمية تشاؤمية يمر الأسف فيها ، وسط شروط متردية ، ظل اليأس ووصولاً الى التأزم والرؤيوية . هنا نحن معنيون بإمكانية أخرى على قدر أكبر من البنائية . ومن التناقض أنها تنشأ من ذلك الاحساس ذاته بالقيمة كتقليد ، وعلى أنها مجرد فعل الانسان ، مما يعزز التشاؤم والعدمية . لكن يوجد رد فعل بديل لهذا ليس هناك داع لأن يأتي التشاؤم بركابه . فبالأحرى ، إن حقيقة كون القيمة تحتار على منشأ بشري يمكن أن تحفز على الاحتفال بدلاً من الاعتذار : عندئذ سيتم الاقرار بالقدرة على إضافة معنى ، وعلى تشييد الواقع ، كمورد بشري أساسي . مثل هذه المعاني لا تعطى بل تصنع ، إنها أخيلة يسوغها الهدف – تماماً مثلما أن التخريجات مسوغة في سياقها المحدود . بالطبع إن سياق ما يمكن أن ندموه بالأخيلة الوجودية هو أبعد ما يكون عن التحدد ، في الحق أنه يشمل

الكون البشري بمجمله ، وينطوي الأمر ، وفقاً لذلك ، على مناقشات عميقة بهدف تبريره . .

وتكتسب هذه النزعة التخيلية بعداً جديداً عند تطبيقها على الأدب . فالكاتب يستطيع أن يستغل الكلمة « خيال » (fiction) بينما لا يستطيع المفكر مثل ذلك . فهو ، ككاتب ، ينتج خيالات أدبية : ومن الناحية التقليدية فهذه عرضة للانتقاد كونها « غير صحيحة » ، أو كونها من مرتبة أدنى من « الواقع » . لكن من وجهة نظر النزعة التخيلية فإنه ينظر إلى الواقع نفسه على أنه تركيب شخصي واجتماعي . وعليه ، لا يعترف بقيمته المطلقة . ومنه فإن الهجوم على الخيالات الأدبية يفشل . أضف : إن مهارة بناء العالم الأدبي يمكن رؤيتها على أنها مشابهة لـ ، بل جزء من ، مهارة بناء العالم البشري . فكلتاهما من النشاطات التخيلية . وإن هذا التلاقي بين «الخيال الأدبي» والوجودي هو مفهوم رئيس في فن الشعر .

إن الاعتراف بالمهارة ليس مقصوداً على الأعمال ذات التوجه الخيالي بخاصة . فهو يتخلل الحركة الحدائية عقب الاهتمام الجذري للحركة بتجديد نفسها وبواسطة تعبيرها . والعمل الحدائي ينحو إلى الانطوائية الفنية ، والتعطيلية ، ويتضمن نقده الذاتي إلى الحد الذي قد يشكل معه هذا النقد الموضوع الحقيقي ، فالعمل هو « حول » صناعته ، وهو يسائل ممارسته الذاتية وفرضياته المسبقة . وتنطوي أهمية النزعة التخيلية على توسيع القدرة التمثيلية لهذه المهمة ، وعلى توسيع النقد ، كما مر بنا ، من خلال الموازنة بين المهارة الأدبية والخارج أدبية .

- ٢ -

لا يقتصر الانطواء التحليلي للحركة الحدائية على جنس أو أسلوب بعينه . فهو ملمح جلي من ملامح الدراما والرواية . على أن الشعر ، والذي يقوم على التقاليد السابقة للتأمل والتفكير العاطفي الغنائي في

قدرات اللغة ، يزخر بشكل خاص بالأمثلة . وقد واضب الشعر التأملية في القرن التاسع عشر على معالجة المشكلات الرومانسية وما بعد الرومانسية للخبرة التي تعرضت لها بالوصف أعلاه . ويشكل انتقال هذا الاهتمام الى القرن العشرين النقطة الرئيسية في تطور الحركة الحدائية ، وبودتي أن أتفق أثره خلال عمل ثلاثة من الشعراء : والاس ستيفنس (١٨٧٩ - ١٩٥٥) ، رينر ماريا ريلكه (١٨٧٥ - ١٩٢٦) ، وبول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) : أمريكي ، ونمساوي ، وفرنسي .

لم تعرف الحركة الحدائية التجانس رغم الاعتراف بها كحركة دولية . وإن الهويات الشخصية والوطنية لهؤلاء الشعراء الثلاثة هي على قدر لا بأس به من التميز . هذا ، وقد شكلت منشورات ستيفنس الأولى جزءاً من انتعاش الشعر الأمريكي في العقد الثاني من القرن . وقد عرف لوقت طويل أنه شاعر حسن الديباجة . وهو يظهر فعلاً الكلفة النموذجية بالهوية المحلية والوطنية والتي تشغل الكثير من الكتاب الأمريكيين . مرة أخرى ، وعلى نحو نموذجي ، فهو يشهد مفارقاته الساخرة بفكاهة محلية أوسع ويفسح لتلك الحماسة أو *betise* التي يعافها فاليري . وفاليري نفسه راسخ بشكل وطيد - وإن لا يخطو من الانتقاد - في المأثور العقلاني الفرنسي ، واتشكل دقته الحسنة الديباجة تمجيداً لسمعة وطنية . وهو ، كصديق وزميل للألمانية ، أقرب الثلاثة الى الحركة الرمزية ، وأشعاره الأولى ، ونشرت في عقد التسعينات ، هي تمازج في الأساليب الفرنسية السائدة . ويتبدى نوع آخر من التأثيرات لدى ريلكه الذي كان ، كما ستيفنس ، مهتماً بالفن الحديث . وهذه الصلة قوية بشكل خاص في حالة ريلكه وذلك من خلال صلته برودان *Rodin* . وتتبدى جذور ريلكه في الثقافة الألمانية في مثالية وصوفية تباعدان بحدة بينه وبين الاثنين الآخرين . فباستطاعته ، على سبيل المثال ، أن يلح بشكل يدعو للاستغراب على الحدة الشيطانية لالهامه - بطريقة تأسلية *atavistically* - نوما ما ، ، وذلك من وجهة نظر تخيلية . لكن ، إذ ذاك ، يتبدى ستيفنس وفاليري بشكل أكثر وضوحاً كأصحاب نزعة تخيلية من ريلكه . ومن نحو آخر يتشابه ستيفنس وريلكه في نيتهما المعلنة على التعاطي مع

بعض الجوانب المعينة في الحالة البشرية ، بينما يعاف فاليري تقديم عمله على أنه أداتي Instrumental بأي شكل مؤثراً أن يبقى « نقياً » - مرة أخرى مقتفياً تقليداً ماثوراً فرنسياً .

على أن الثلاثة بكافة هم جزء متميز من الجيل الأول للحركة الحداثية (بروسست ، هوفمانستال ، مان ، ولدوا أيضاً في عقد السبعينيات) والذي يتميز باحتكاكه المباشر مع القرن التاسع عشر ، سواء من الناحية الزمنية أو المفهومية . ولا تزال مشكلات ما بعد الحركة الزرومانتية تشكل قضية حية تتطلب استجابة جديدة . يزعم ستيفنس في (« عن الشعر المحدث ») أنه يكتب :

قصيدة العقل في عملية العثور على

ما يكفي . وليس ينبغي عليه دوماً العثور على :

فالمسرح مهياً . وهو يكرر ما كان في النص .

ثم يتغير المسرح

إلى شيء آخر . فماضيه هو ذكرى .

يتم انتقاص الماضي المتأسس للشعر من حيث هو « ذكرى » . وستكون مهمة الشاعر المحدث متمثلة في الكلفة بالحاجة الوجودية لـ « العثور على / ما يكفي » . وحيث إن هذا لا يمكن القيام به بوصفه فإن الحاجة ستلبى عن طريق الخيال ، وعليه تصبح المهارة « عملية العثور » نفسها محط الاهتمام . وليس هذا الاهتمام مجرد اهتمام مفهومي . ذلك لأن المهارة تشكل أيضاً الشيء الأدبي ذاته : « قصيدة العقل في عملية العثور ... » . هذا ، وليس من الممكن هنا إعطاء دراسة وافية لمجال الشعراء بالكامل . إني أؤثر بالأحرى أن أناقش الطريقة التي يطورون بها موضوعين أساسيين كنت أشرت إليهما سابقاً . أولاً ، مسائل الذات : خبرتها المباشرة للعالم وصلتها به . وثانياً مسائل على قدر أكبر من العمومية تتصل بالمعنى والقيمة - ولا سيما ، مشكلة السمو والتعالي

transcendence . يشكل الموضوعان موقعين متطرفين على مقياس الوجود البشري ، ويمكننا استعارة مصطلحين من ريلكه لابرارز تقاطبهما das Namenlose , das Nächste أي : الأقرب واللامسمى ، أو المباشر والذي يجلب عن الوصف . ونبدأ بـ : المباشر .

— ٣ —

في دراساتهم عن الذات والعالم لا يجد شعراؤنا أيًا من المصطلحين ثابتاً بما يكفي ليفسح في المجال أمام فتوى نهائية بصدد علاقتهما . وبما أنهم أصحاب نزعة تخيلية فلا بد لهم ، حقاً ، من أن يحذروا الحسم والسلطة ، بما فيها سلطتهم . وطبقاً لذلك فإن عملهم ليس نمائياً أو تراكمياً . إنه يقدم ويحل سلسلة متقطعة من الاتجاهات الموقفية . ويمكن في أساس هذه الاستكشافات الحاجة لـ « العثور على / ما يكفي » ، لكنها قد لا تلبى وربما قد لا تكون تلبيتها دائماً بالامكان .

إن أكثر المعلومات المباشرة للخبرة التي يجب استكشافها قد تبدو كشعور لازم intransitive غير معني بالأشياء الخارجية إلا لكونها مضادات في لعبة تثبيت الذات . هذا ، وينطوي الموقف الذي تقترحه هذه الطريقة من الخبرة على الاحتواء الذاتي والانسحاب . وعند الكتابة في سياق تقدّم فيه الجمالية aestheticism مثلاً حديثاً يكون الموقف مفرياً . واستخدام الشعراء لشخصيات نرجسية يظهر اهتمامهم ، ففاليري ، بخاصة ، يتذوق نقاء الاستبعاد :

العزلة ، اني اسمي هذه صيغة مقفلة حيث كل شيء هو
حي ... كل ما يحيط بي يساهم في وجودي . جدران غرفتي
تبدو أصدافاً لبنيان ارادتي .

لكن حتى هنا ، وعلى نحو نموذجي ، فإن فاليري لا يستمتع بالموقف بقدر ما يستمتع به محب الجمال ، لكنه يراقب نفسه وهو يخلقه

ويعززه . والتوكيد هو على المهارة التي قد يثبت فعلاً أنها غير كافية
كما عندما يبين ستيفنس النظام المقلل المعرض للضغط من ذاك الذي
(النظام) يستثنيه .

التلميذ ذو الشمعة الواحدة يرى
تلاؤماً قطبياً ينداح على اطار
كل شيء يكونه . ويشعر بالخشية .

وإذا ما تركنا الإقفال وانتقلنا من اهتمامات الكينونة النقية الى
اهتمامات الكينونة - في - العالم فإن مسألة العلاقة الخارجية تنهض .
إن مهمة الخيال عند هذه النقطة هي تقديم تلك العلاقة بتعابير مرضية .
ومن الأهداف المحتملة بحث العلاقة التبادلية الرومانسية بين الذات والعالم
« الارتباط الهني » ، كما يدعو ستيفنس . ويستخدم ريلكه الاستعارة
الرومانسية للعملية العضوية عندما يجتفي بهذه العلاقة التبادلية من خلال
صورة التنفس ، صورة المشاركة في عنصر مطاوع :

التنفس ، أيا قصيدة خافية عن البصر . حيز عالم
نقي ، دائم المبادلة مع هذا الوجود بعينه ، التوازن المقابل
الذي أحدث أنا فيه بشكل إقامي .

لكن هذه هي حالة استثنائية . فعند تقطيعنا العروض لها كخيال
كاف يمكن القول إنها تلتبس منطق واسطة أكثر عنادا أو مادة بحث أكثر
تمتعا . فأوزان الشاعر تحقق المنزلة الكونية بكل سهولة . والآن فإن
كثيراً من القصائد الأخرى تسعى فعلاً لتحقيق كثافة أكبر . وهكذا فإن
ستيفنس يكتنف الجو بالمطر أو يفضنه بالصقيع . وبطل فاليري ينحني
أمام الريح أو يجد في استعمال مجذافيه . لكن مع محاولة إنصاف
مقاومة العالم بشكل أكبر ، وبجعل البيئة أكثر تحدياً فإن الارتباط الهني
يصبح أكثر صعوبة باطراد وأخيراً مستحيلاً . والمفاهيم الاستعارية
التي تستحدث العلاقة - الانتماء ، التبادل ، المركزية - تستسلم أمام

تلك التي تعارضها : التفريب ، المواجهة ، المسافة . وما يرى غالبا انه المعيار هو هذه الممارسة اكثر منه العلاقة السهلة :

هذا هو قدر (نا) : أن تكون متضادين ولا شيء غير ذلك ،
دائما متضادين .

وبالطبع ، فإن دراما العلاقات المتبدلة بين الذات والعالم يمكن وصفها بدلالة العلاقة الشخصية مع الافساح لتيار الشعور الشخصي أن يلون الموضوع . ومرة أخرى ، فعندما يحدث هذا فإن التوكيدات الفردية تتباين . فشخصيات ستيفنس تميل إلى أن تكون مفهومية ؛ تشخيصات . أما شخصيات ريلكه فقد تستعصي على المقاربة ، وقد تكون أكثر من بشرية . أما فاليري ، بالمقارنة ، فهو حسي ، بل شهواني ، برغم أنه يظل بعيداً عن الدوبان الكامل في الشهوة الحسية :

ليتي ، خط الكفاف الناعس لجانبك النقي تقود الى
نتفة دائئة من كتف مملوء قلما يلامس فمي ، ومع شرب
هذه الانوثة النابضة بالحياة ، الاله ، فإنني أستلقي على
ضفتي الود بالصمت قبالة الكائن البشري .

من الناحية الجسمية ، المراقب قريب جدا ، تقريبا ملامس . ومن
الناحية الفكرية فهو مفصول بفعل طبوغرافية معارضة تستدعي للذاكرة
gegenüber sein (في مقابل الوجود) . وتعاني البدنية physicality
كما أعيد انتاجها في القصيدة ، من تبدل مفاجيء من الشيء الى الشيء
المختلق :

انت تتنفس نتاج وهمي المستوحش

— ويقع البيت الأخير في موقع توازن ما بين الكبرياء لتحقيق المهارة
والمفارقة الساخرة لمنزلتها « الوهمية » .

وهكذا فإن فاليري يلمح الى أن المشاهدة ليست سلبية : فالمشاهد
يسهم في خبرته التي ليست بهذا المعنى موضوعية قط . هلا التحقق

هو مشكلة عويصة في الفكر الحديث وله مضاعفات تتجاوز الأدب بكثير . على أنه يقدم بالنسبة للكاتب نوعا من مسوغ تشابهي لخيالاته . فمهارة العين تفيد كضمان لمهارة العقل المبدع . وتظهر المفارقة الساخرة عند فاليري إدراكه للخلل الكبير في هذه الخطة : فالمجازفة تتمثل في فقدان الاتصال مع معلومة موضوعية من معلومات الخبرة ، وهذا فقدان هو ذلك الذي يجب على الشعراء الثلاثة بكافة مواجهته . هذا ، ولا يتعدى رد فعل فاليري عادة المفارقة الساخرة ، وفي النهاية فإنه حتى الخبرة غير المرضية تعود على قدرته التحليلية بالنفع . لكن بالنسبة لريلكه وستيفنس اللذين يشددان على التحليل الماضي باتجاه الإصلاح ، فإن الشعور بفقدان الاتصال يتم بحدة أكبر . ومنه حينئذ لمعلومة غير معدلة ، شيء « لا نستطيع إفساده » ، كما يقول ريلكه . ولدى ستيفنس هناك حماس معاود :

قصيدة الواقع النقي ، لا تمسها
استعارة أو انحراف ، راسا باتجاه الكلمة ،
راسا باتجاه الشيء النافذ ، الشيء
في النقطة الأكثر دقة التي يكون فيها هو ذاته .
مخترق بنقاء كينونته .

وستيفنس لا يحاول أن يسترد الشيء فقط ، إنه يندفع « راسا الى الكلمة » . وكما مر بنا فإننا نجد مشابهة بين الموقفين الأدبي والوجودي : هنا يحفز تجدد الإدراك على تجدد الكلمات (البيان الشعري) . وتنعقد الصلة هنا بين الاهتمامات الخاصة لأصحاب التخيل وبين اهتمام حديث أوسع ، تنقية اللغة . كذلك يمكننا الوقوع على متوازيات مقابلة لحينئذ هما الى الشيء « النقي » . والعديد من الحركات الشيئية chosiste في كتابات القرن العشرين متجذر في مثل هذا الشعور بالضبط . على أن الكاتب الشيئي الساذج ، مع ذلك ، يقدم وصفا « موضوعيا » كما لو أنه من جراء ذلك يتفادى كل مهارة . أما أصحاب التخيل فهم أكثر تدقيقا .

وبكلام دقيق فإن هذا الحنين الى الشيء المكتفي بذاته لا يمكن أن يجد اشباعاً . فهو استجابة عاطفية لدور ذات متحولة اقتحامية بشكل محتوم . وفي امزجتهم الأكثر وثوقاً فإن اصحاب التخيل سيزعمون بأن هذه الذات ليست بحاجة للاعتذار . لذلك نجد ستيفنس يقلع عن الواقع « النقي » المشوب بالحنين الى الماضي ، كما في الاقتباس السابق ، وبعيد تعريف السمة على انها كون بشري مبتكر وشامل :

ما تبصره اعيننا قد يكون على الأرجح نص الحياة لكن تأملات المرء في النص وانكشافات هذه التأملات ليست اقل من ان تكون جزءاً من بنيان الواقع ايضا .

يمكن للمرء ان يرى في هذا ارضاً حيادية وسطى بالنسبة لنزعة التخيل لكن هناك تطوراً أكثر طموحاً وتطرفاً فيه تنتقل الذات الاعتذارية حتى الآن الى موقع الهجوم ، إذا جاز القول ، وتزعم ان العالم الخارجي يعتمد نوعاً ما على عنصر بشري . ويطور ريلكه هذا الموضوع على مستويين . فهو يصف الوجود أحياناً بأنه يعتمد على Raum (فضاء) شبه صوفي ، نوع من شريان الكينونة . وهذا الـ Raum يمكن ان يكتسب او يضيع . وعندما تختزن الذات بحرص الخبرة فإنها تستنزف Raum من الاشياء . لكن يمكنها ان تعكس الجريان عن طريق فتحها ذاتها للأشياء مقدمة لها فضاءها (Raum) الداخلي مقابل كينونتها (الاشياء) الأكثر اكتمالاً . وهكذا تصبح مضيف الأشياء عوضاً ان تصبح ضيفها الثقيل السمج . والحق ان ريلكه يقدم لنا محاجة أخرى بخصوص تحول الأشياء بدلالة ميثولوجيته هو . وهو يتوفر على نسخة بديلة لهذه العلاقة الاخلاقية المغزى بل المحبة ، وقد عبر عنها بتعابير أكثر أدبية . هنا ، يشكل القول الامكانية الوجودية التي تقدمها الذات للأشياء :

هل من المحتمل ان نقول هنا : بيت ، جسر ، بئر -
بوابة ، ابريق ، شجرة فاكهة ، نافذة ، - وعلى أبعد تقدير :

عمود ، برج ... لكن لنقول ، أنت تفهم ، أوه ، أن نقول
كما لو أن الأشياء لم تقصد أن تكون هكذا بكل عمق .

واللغة نفسها ، كما هي مجسدة في القول والتسمية ، تصبح حامل
الكينونة . فإشارة تخلّ عنها تضعها في خدمة الآخرين محوِّلة ما قد
يكون خلاف ذلك مجرد تعبير عن الذات إلى ما تطلق عليه سوزان سونتاغ
بشكل بارع « الاسمية الرقيقة » *benign nominalism* ، فعندما ينطق
الشاعر باسم الشيء ويتلفظ به من خلال اللغة فهو لا يسمّي بل يحب :
مقدما له حدة إضافية في المعنى ليست تتوافر إلا من خلال التوسط
البشري . وحقيقة أن هذه الاضافة تسعف الشيء بحد ذاته هي ، بالطبع ،
خيال ، لكنه خيال تتصل ايماءاته النموذجية بالعالم البشري عموما .
ويتم التأكيد على هذا اللمساس والملاءمة بوساطة متصل من الأعمال عند
ريلكه يشمل بالتحديد المقابلات البينشخصية التي يستخدم فيها نموذج
علاقة ينطوي على مغزى أخلاقي أيضا .

- ٤ -

في هذا القسم الأخير سأعالج الإجابة التخيلية على مسائل القيمة ،
والتأثير الذي يخلقه عليها (المسائل) مفهوم السمو والتمالي
transcendence : سواء مفهوم الذات المتعالية كما في الخبرة الصوفية
الشخصية ، أو مفهوم الموضوع المتعالي ، كما في المواقف تجاه الإله .
هذا ، وقد تعرض كلا هذين الموقفين للانتقاد في فكر القرن التاسع عشر :
من قبل أشكال شتى من الوضعية ، والتي هي جزء من خلفية النعمة
التخيلية ذاتها ، ومن قبل التآكل الذي حدث للدين المنظم والذي بلغ
أوجه في إعلان نيتشه أن الله قد مات - وهي مقولة تخيلية لجهة أنها
تجعل من الإنسان خالقا ومدمرا (بالتشديد والكسر) في آن واحد .
وعليه ، فإن المتعالي مقولة إشكالية ، كما في غفيلة الاسم
(*des Namenlose*) عند ريلكه . وقد كانت ، بالطبع ، إشكالية قبلئذ
ومندئذ : والله ، مثله مثل تشارلز الثاني ، في أن موته يأخذ وقتا مفرطا .

لكن بالنسبة لهؤلاء الحدائين الأوائل فإن الشعور بفقدته يتم بما في الحدث من زخم أكثر من مجرد ملاحظته كمعيار :

إن رؤية الآلهة يتبددون في وسط السماء ويتحللون كما الفيوم هي واحدة من الخبرات البشرية العظمى .

وستيفنس نموذج مثالي في تسجيل هذه الخبرة والتحدّي الذي يتابع وصفه « ليحلل الحياة والعالم ويفصلهما بلغته هو » .

هذا ، وإن العناية المكثفة من قبل فاليري بموارده الخاصة هي مثال ينطبق على ذلك . عملية تنأى بعفة عن التعالي الخصوصي والعمومي . للهولة الأولى قد يبدو هذا استجابة سلبية الى حد كبير . ومن العسير أن نقع على مقدمة للقيم الجديدة لدى فاليري . وهذا مفهوم على ضوء تخوفه من الأعمال التي تقدم الشيء وتوصي به ، والتي تؤدي مثاله عن التقاء الذي لا يعمل شيء على إدامته سوى الشدة الهائلة لتحليله (الثقاء) الذاتي . وفي تجرده المحسوم يكاد يذهب إلى حد الإعلان عن فكرة الأدب اللاهي ، الكتابة كلهو : يكاد ، إنما ليس تماما :

يجب أن تكون القصيدة احتفالا عقليا . ولا يمكن أن تكون غير ذلك .

احتفال : إنها لعبة لكن مهيبة ، ومنظمة ، ودالة ، صورة لما هو غير عادي ، لحالة تكون الجهود المبذولة فيها إيقاعات ، مستعادة .

« مهيبة » ، « دالة » ، « مستعادة » ، وفي النهاية ليس الاكتفاء الذاتي عند فاليري حيادياً بل منشغلاً في خلق القيمة (بالإسلوب التخيلي الحق) من خلال قواعد أو قوانين متولدة داخلياً . وجعل هذه القوانين صارمة بقدر الإمكان ، ومنه ، مطالبات فاليري بالحرفة والصرامة ،

وسعيه وراء الطريقة ، واحتقاره المتكرر لمجرد الكتابة . وعلى الرغم من مسحة الخلو من العاطفة فيها فإنها دعوة إنسانية . بل إن المرء قد يتتبع مزارها (ضريحها المقدس) شاطئ البحر المتوسط الذي تشكل قدرته الملحقة *puissance salée* ذروة منشطة في (المقبرة بجانب البحر) و (القدر الشاب) والذي تجعل مقاومته من سقراط :

بطلاً أسطوريا ، قاهر العاصفة ، وثورا بالقوى المتجددة
دوماً ، المكافئة دوماً لقوة الغريم الغير مرئي ٠٠٠

وقد مر بنا هذا المفهوم للعالم من حيث هو مقاومة في القسم ٣ . وبالطبع فإن صورة فاليري عن العيش كتمرين بطولي متواصل هي ببساطة تمجيد الكينونة - في - العالم : تمجيد دنيوي على نحو جازم في العالم وليس خارجه . وعند هذه النقطة فإن إنسانيته تنضم الى إنسانية ستيفنس و (مع تحفظ) إنسانية ريلكه . وترقى النزعة المضادة لما فوق الطبيعة عندهم الى جدل يذكر بوصية نيتشه بـ « الاخلاص للأرض » . « الأرض » حقا تصبح تعبيرا مشحونا رفيع المقام عند ستيفنس وريلكه . بينما الكرة المنافسة لها تتعرض لهجوم ستيفنس وفاليري من خلال إزدراءهم للتكنية (التمثيل) بالرموز في ما فوق الطبيعة - ما يدعوه ستيفنس « السجف الملتصع للسماء » . على ان ريلكه يذكرنا بأن الحركة الحدائية ليست حركة دنيوية حصرا . وعلى الرغم من ان الإيمان في قصائده التعبدية الأولى قد تلاشى حقا فإن المتعالي يبقى خيارا حيا بالنسبة له . ومع كل إخلاصه للأرض فإنه يشعر :

في الماوراء ، رغم ذلك ، يثوي اللامسمى ، صورتنا ومملكتنا
الحقة

ومع ذلك فهو مشخص حاذق للاعتقادات من حيث هي خيالات . ويمكن لنموذجه المثال في الإدراك ، والذي يعطي « فسحة » للأشياء ،

ان يمتد حتى الاسطورة ، كما في سوناتته عن وحيد القرن الخرافي
(هو كالفرس بقرن واحد في جبهته) :

بالطبع لم يوجد . لكن نظرا لانه كان موضع حب فقد صار
وحشا نقييا . وقد تركوا له فسحته . . . ولم يطعموه أية
حبوب بل امكانية الكينونة بشكل دائم .

هناك اسس للتوتر هنا بين نزعات ريلكه الترانسندنتالية (المتعالية)
وادراكه لاصولها الظاهرانية الممكنة . ويتجلى هذا التوتر في سلسلة
مواقفه تجاه شخصية ترانسندنتالية كانت شائعة الاستعمال عند الكتاب
المحدثين : الملاك . بالنسبة لريلكه قد يكون خارج المتناول ، وايضا فوق
بشري ، وتذكارا مرعبا لمحدوديتنا . او ، كوسيط بين الانسان والاله ،
قد يكون قاضيا محكما محتملا او متكفلا بالانجاز البشري ، وفي هذا
الدور يمكن ان يسعى اليه بكل تواضع او يرفض بكل كبرياء . مرة
ثانية ، قد يكون منتهى الخيال بالنسبة للشاعر ذاته ، صورة للعملية
التخيلية في اكمال إثمارها . ومن الواضح انه لا يمكن عزو قيمة بمفردها
لهذه المظاهر كافة . وما حدث ليس غريبا عن التعابير الثيولوجية في
الفترة الحديثة : فهي تصبح استعارات عائمة لا يلزمها ان تتبع معناها
الاصلي ، ويمكن حقا ان تعكس من عمق ذلك المعنى باعتباره جزءا من
جدل إنساني السمة . هناك مثل جميل على هذا في (ملاك الواقع)
لستيفنس ، والذي يعلن :

ليس لدي جناح من رماد ولا لباس من معدن .
واعيش دونما هالة فاترة .

والذي يحول ابصار الناس الى الأرض ، لا السموات ، من أجل
رؤية افضل ، لا يزال يبقى علينا أن نعلل شعبية هذه الشخصية . لم
على الملاك ان يبرهن بكل مثابرة على جاذبيته ؟ نجد الحل للغز فيما يدعوه
الفيلسوف الكاثوليكي جاك ماريتان « الملائكية » : خطيئة محاولة

الاستقلال عن حدود المعرفة البشرية ومحاولة الوصول الى اساليب الروح النقية . يجد ماريتان هذا الكبرياء الهرطقي متأصلا في الفكر الحديث ، ويتفق آثارة حتى ديكارت . لسنا بحاجة الى مشاركته توماويته (نسبة الى فلسفة توما الاكوينى) كي نطلق « الملائكية » على الخيال الحديث ، ولا سيما على اصحاب النزعة التخيلية . وحيث إن تحليلاتهم تحلل العالم الى شبكة من المهارات التي تنتظر . من ثمة ، إعادة تنظيمها فان هناك اغراء واضحا لرؤية انفسهم فطانات مكتملة تضع تحت تصرفها العوالم . ويمكن أن يتبين المرء مجاهدتهم ضد (الاغراء) في تمسدهم للأرض ، في مجاهراتهم بالعجز والانتضاع . لكنهم جميعا يرضخون أحيانا لتعجرف الملائكية ، وأولهم فاليري : فهو يكتب في دفاتر ملاحظاته أن ديفا Degas قد نعمته بالملاك ، وأن ديفا كان أكثر صوابا مما لاحظ . لذلك من الملائم أن نختم بقصيدة فاليري النثرية عن الملاك ، والتي اكملها قبل شهرين من وفاته ، وفيها يجسد بكل انتصار ويقاوم اغراء الزهو . الملاك ، كما نرسيه ، يراقب انعكاس صورته . واذا تملكه الحيرة فإنه يرى نفسه فيها يبكي . وفطنته النيرة تحقق معجزات الضبط والدقة (والتي يضاهيها بحق نثر فاليري) لكن دون جدوى : الحزن ينتمي الى مملكة أخرى ، مملكة البشر ، وعليه فليس باستطاعته أن يقبض عليه بيده . ويتصف لا فهمه بأنه مؤثر ومشج :

اوه ، يا حيرتي ايها الرأس الفائن والكئيب ، هناك ،
إذن ، شيء آخر اضافة للنور ؟

النور هو بيئة الملاك ، الكون النقي لوعي خلو المادة ، ومع ذلك ،
فهو في الوقت نفسه كرة حاصرة ، لا يمكن لائقها الماسي أن
يهرب منها قط :

ومن خلال أبدية ما لم يكف عن المعرفة ، لم يكف عن الفهم .

هذه المفارقة الساخرة ، وهذا التناقض هما اشبه بمحك الايمان
الصادق بالنسبة لصاحب النزعة التخيلية . ففي اعترافه بقوة العقل ،
ومحدوديته المتأصلة فيه ، امتيازه وعقوبته في آن .

الطبقات

والاس ستيفنس :

- القصائد المختارة لوالاس ستيفنس (لندن ١٩٥٥)
تحرير صاموئيل فرنس مورس (لندن ، ١٩٥٩)
« الملاك الضروري : مقالات في الواقع والخيال » (لندن ،
١٩٦٠) .

راينر ماريا ريلكه :

- Samtliche Werke ، تحرير ايرنست زن ، ٦ مجلدات
(فايسبادن وفراנקفورت على مين ، ١٩٥٥ - ٦٦)

بول فاليري :

- المؤلفات ، تحرير جان هيتيه ، مجلدان (باريس ١٩٥٧ ،
١٩٦٠) .

الحواشي :

- ١ - و. بيتر Appreciations ، مع مقالة عن الأسلوب (لندن ١٨٨٩) ص :
ص : ١٠٥ - ١٠٦ .
- ٢ - البعض يتناول النظريات والآراء في القرن التاسع عشر بصدد الخيال انظر هانس فيهينغر « فلسفة كما لو » : نظام الأخيلة النظرية ، والعملية ، والدينية للجنس البشري (لندن ١٩٢٤) ، خاصة الجزء ٣ .
- ٣ - انظر د. ج. موسوب « الشعر النقي : دراسات في النظرية والتطبيق في الشعر الفرنسي ، ١٧٤٦ - حتى ١٩٤٥ » (أوكسفورد ١٩٧١) .
- ٤ - فاليري «Jaure» ، المجلة الفرنسية الجديدة ، مجلد XXXVI ص ٨ .
- ٥ - ستيفنس « صباحات الخريف » ، قصائد مختارة ، ص ٢١٧ .
- ٦ - ريلكه ، Werke, I,II, sonette an Orpheus مجلد ١ ، ص ٧٥١ .
- ٧ - ريلكه ، Werke, VIII, Duineser Elegien مجلد ١ ، ص ٧١٥ .
- ٨ - فاليري ، La Dormeuse II ، المؤلفات ، مجلد ١ ، ص ١٦٦٣ .
- ٩ - قام جيمس لاولر بدراسة صورة فاليري عن المرأة النائمة ، بما فيها هذه القصيدة ، في «Luoidité, phoenix de ce vertige» ملاحظات باللغة الحديثة ، مجلد ٨٧ رقم ٤ ، ايار ١٩٧٢ ، ص ٦١٦ - ٢٩ ، طبعة ثانية في «الشاعر كممثل : مقالات عن بول فاليري (بيركلي ، ١٩٧٥) ، ص ١٤٩ - ٦٥ .
- ١٠ - ستيفنس و أمسية عادية في نيوهافن » ، قصائد مختارة ، ص ٤٧١ .
- ١١ - « ثلاث مقطوعات أكاديمية » ، اللام الضروري ، ص ٧٦ .
- ١٢ - ريلكه ، Werke, IX, Duneser Elegien مجلد ١ ، ص ٧١٨ .

- ١٣- سوزان سونتاغ ، أساليب الإرادة اليرادبكالبة ، (لندن ١٩٦٩) ، ص ٢٥ .
- ١٤- ستيغفس ، « فكرتان أو ثلاث » ، مؤلف بعد مؤلفه ، ص ٢١٦ .
- ١٥- فاليري ، « الادب » ، المؤلفات ، مجلد ٢ ، ص ٥٤٦ .
- ١٦- فاليري ، «Eupalinos» ، المؤلفات ، مجلد ٢ ، ص ١١٦ .
- ١٧- ريلكه ، Werke ، مجلد ٢ ، ص ٢٥٢ .
- ١٨- ريلكه «Sonette an Orpheus» ، Werke, IV, II ، مجلد ١ ، ص ٧٥٣ .
- ١٩- انظر على سبيل المثال ، مايكل هامبرغر ، حقيقة الشعر : توترات في الشعر الحديث في بودلير الى عقد الستينيات (لندن ١٩٦٩) ص ٢٨ .
- ٢٠- « ملاك يحوطه الالاحون » ، قصائد مختارة ، ص ٢٩٦ .
- ٢١- « ديكرات ، أو تجسد الملاك » في : ثلاثة مصليين : لوثر ، ديكرات ، روسو (لندن ١٩٢٨) ، ص ٥٢ - ٨٩ ، طور آلين تيت محاجة ماريتان في المصطلحات الادبية في مقالاته لعام ١٩٥١ عن بو Poe ، « الخيال اللاتمي » ، طبعة ثانية في مؤلفه ، مقالات اربعة عقود (لندن ١٩٧٠) ص ٤٠١ - ٢٢ .
- ٢٢- فاليري ، الملاك ، المؤلفات ، مجلد ١ ص ٢٠٦ .

الشعر التعبيري الألماني

بقلم : ريتشارد شيبارد

— ١ —

تكمّن أصالة الشعر التعبيري في حقيقة كونه أول شعر ألماني يتجاوز روح الحركة الرومانسية المتأخرة روح ريلكه ، وجورج ، وهوفمانستال ، في سعيه لمواجهة مباشرة مع ظواهر وأزمة الرأسمالية الصناعية الحديثة ، وفي بحثه عن وعي جديد داخل هذا الطرف الشامل . لقد كان شعراً تميز بشراكة الموقف أكثر منه بشراكة الأسلوب — شعر محدث عن الحياة المدنية ، والحرب والسياسات الخيالية والجدرية ، يصور المدينة ، كما فعل جورج تراكل في مؤلفه *An die Verstummten* (إلى من كمت أفواههم) (١٩١٤) ، كمطرح للجنون ، الحرمان من الحقوق ، إنما يعطي الوعد باحتمال أن تنمو بداخلها طاقة جديدة مكبوتة . كذلك فقد كان شعراً تصدى للحرب العالمية الأولى ووصفها وقسرها . وكذلك للحركات والصدمات الثورية التي تلتها . لقد كان ، باختصار ، ولأسباب موضوعاتية وتاريخية في آن ، شعراً جد معاصراً . وعندما نتطلع راهناً للوراء يمكننا أن نميز أربعة أطوار من التطور .

يمكن تمثيل الأطوار الأول والأكثر إثارة في الشعر التعبيري من خلال أربعة شعراء ، غوتفريد بن ، جورج هايم ، جاكوب فان هوديس ، والفريد ليختنشتاين (١) . كانوا شعراء مختلفين في اللهجة والمنظور لكن وحدتهم الرؤيوية المشتركة — رؤيوية تعبيرية في الأساس للقوى الشيطانية المقموعة

التي كانت تناضل كيما تخترق وتدمر السطح المنظم في الظاهر المدينة الصناعية . كان شعرهم شعراً رؤيويًا ، مليئاً بصور المقاتلة والتصارع : (نهاية العالم) لهوديس تقابل بين النذر العنيفة للكارثة وبين اللامبالاة الواضحة للبورجوازية . أما (شبح الحياة) لهايم فتعمل على تجميد حركات الفوضى في شكل سكون غير طبيعي منذر بالعواقب يعلم المرء بأنه سيتحطم لا محالة . وتزخر قصائد ليختنشتاين بالأشكال المنتفخة التي تتأهب للانحلال في انعدام أولي للشكل . وفي (الزوج والزوجة يسيران عبر جناح السرطان) ، من مختارات ديوانه الأول Morgue (١٩١٢) يبين مرضى السرطان ، الذين تبدى استعداداتهم لقواهم الطينية ، كضحايا لمجتمع يتفكك . هذا ، ويتخلل الشعر الفكرة البارزة عن المدينة من حيث هي حالة صراع وحرب . وفي قصائد هايم تجلب الشياطين الفوضى للشؤون البشرية . أما في قصائد ليختنشتاين يتعرض الناس بشكل متصل لأغراء الاستسلام للخواطر اللاعقلانية والدمرة . وفي قصائد فان هوديس يبدو دائماً أن عاصفة هوجاء على وشك الهبوب . يصور هايم في (Der Krieg) مقدماً الصراع . وقد كتب في دفتر يومياته لتمر ١٩١٠ . . . لو يشعل أحد ما حرباً فإن الحاجة لن تدعو لأن تكون حرباً عادلة . السلام هذا سلام راكد ، زيتي وشحمي مثل سطح مصقول على أثاث عتيق » (٢) .

وعلى العموم ، فإن موقف الشعراء التعبيريين الأوائل تجاه هذا الوضع يكتنفه الالتباس : فهم لا يقفون داخل المدينة المبتلاة بل على تخمها القصي ، أو موقع مناسب للرؤية غير ثابت تتسنى معه النظرة البانورامية من حيث هي صورة موضوعية وصورة لحالتهم الدائية معاً . وبهذه الطريقة فهم يبدون أنهم منغمسون في رؤيتهم ومتجردون عنها في آن ، رعباً يسحرهم وينفرهم ، يرحبون بالانتفاضة اللاعقلانية من حيث هي تطهير ، لكنهم يخشون رغم ذلك الدمار المتصل بها . ويبرز بشكل خاص التعقيد الذي تتسم به المفارقة الساخرة في مختارات بنن (Morgue) Benn : فبرودته تخفي عطفاً يخشى التعبير عن ذاته بخافة

أن يصبح جزءاً من التحلل والتفكك ، ويبدو على مراقبيه المتجربين في جناح السرطان أنهم ينوون بأنفسهم تغدياً لسرطانهم الجواني . يستخدم هايم شكلاً شعرياً صارماً كي يعطي ، على ما يبدو واضحاً ، شكلاً خارجياً مكيئاً لمركب من «الطاقات التي تنحو نحو الفوضى . بينما يستخدم ليختنشتاين وفان هوديس أسلوباً أكثر ارتجالاً لينأيا برؤيا قد تحيط بهما من جميع الجوانب . وعلى العموم يبدو أن هؤلاء الشعراء يقفون على نقطة تقاطع تكاد تكون مستحيلة تقع بين حشد من الدوافع المتصارعة : فاللاستقرار سمة أصيلة في القصائد وهي تمتح القليل من الأمان من علاقتها مع «الانا» الغنائية . فهي أشبه بسقالات غير مثبتة بإحكام يبدو أن الانفجاراً فيها على وشك الحدوث . وليس من المستغرب أن الطور الثاني للشعر التعبيري يتماطى مع ثورات صائرة بالتدرج إلى الحرب ذاتها .

ولعل خير من يمثل هذا التطور في الحركة التعبيرية شاعران هما إيرنست ستادلر وإيرنست فيلهلم لوتز اللذان تلاشى في شعرهما الأكثر إثارة ذلك الإحساس بالوضعية المتجردة والمقلقة التي رايناها عند بن ، وهايم والآخرين . لقد انداح الجليد والشاعر تعجل الفوص في التيار أسفله . يزل كلا ستادلر ولوتز الهياج الجنوني الكامن دائماً في الرؤيا التعبيرية الأولى ويدعانه يغمر سطح شعريهما ، ثم يعلنان بابتهاج ونسوة انه الوسيلة لأعادة الاندماج والافتداء . وكما يسوق أوتو فليك القول « . . هما ينفذان تدريجياً أعرق فأعمق نحو الداخل بدءاً من السطح وأخيراً يصلان إلى المراكز حتى وإن كانت هذه الطريقة تتسبب في اضطرابات عنيفة بل في انتفاضات وهزات . . . » (٣) فلوتز ، على سبيل المثال ، في (أنا أشعل المصباح الغازي) ينتقل من العمل البسيط وهو اشعال المصباح إلى الرؤيا الخام المبتهجة لتحلل أشكال الحياة البورجوازية المستقرة ظاهرياً بينما تأتي القوة اللاعقلانية مع الضوء لتدخل في شكل فيضان . وفي (رحلة ليلية على جسر الراين في كولونيا) - وهي قصيدة تتوضع بشكل ساحر قبالة قصيدة يوليوس هارت ما قبل

التعبيرية (في الرحلة الى برلين) ، وهي قطعة شعرية قوية تحتفي أخيراً ، رغم ذلك ، بالهوج الثمين في المدينة الصناعية - سرعان ما تصبح الرحلة الليلية على جسر الراين فجأة انحداراً الى الواحدية البدئية للا شعور وتتوج في قبول مسعور للتدمير . تنتهي قصيدته Leonella بالصرخة : (الى عالمك / انطلق ، ايها الوحش الكاسر / انطلق) . كما أن قصيدة لوتز (ثورة الشباب) هي تمجيد واضح للحرب القادمة ، تتسم الى حد بعيد بتلك الروح التي كتبت بها مدونة هايم في دفتر يومياته . والحق أنه بحدود عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ كان هناك إحساس واضح بين الشعراء التعبيريين بأن مؤسسات المجتمع هي ذاك المثال المسوخ للطبيعة والطاقة البشريتين تدعو معهما الحاجة الى صدمة عنيفة تأتي من حرب أو ثورة لتسحقها وتحل محلها . وإذا كان بعض هؤلاء الشعراء رأى في الحرب رعباً متوضعاً على الطريق الى اليوتوبيا فإن آخرين قد ابتهجوا بها كونها غاية بحد ذاتها ، مع قليل من المبالاة لمضامينها البشرية . والحق أنه عندما ازفت الحرب فقد كانت ، ولفترة وجيزة فقط ، موضع ترحيب بعض الشعراء التعبيريين الخاصين باعتبارها تحقيقاً لتوقهم الباكر . ويمكن الوقوع على شيء من هذا الجو في (أوه فوق كل رايات السحب) لهانس ليبولد ، وقد كتبت بينما كان الشاعر يحتضر من جراء جروحه التي تلقاها في ايلول ١٩١٤ . في هذه القصيدة يتلقى ليبولد ، على طريقة ستادلر ولوتز ، حتفه بسرور باعتباره القوة التي ستوحد بينه وبين الكل :

نحن نغدو اثراً ، هواء وامواجاً .
أوه من أبلاننا تسين ينابيع ،
تنبجس في شكل نور غير معهود . أسلمنا
انفسنا للكل .

— ٢ —

أما الحركة التالية ذات الخطر في الشعر التعبيري فتأتي عندما يتضح أن إعادة البناء ليست نتيجة لازمة للتدمير ، وبعد ما يقارب ايلول

— ٩٧ — حركة الحداثة ج ٢ م ٧

من عام ١٩١٤ نجد أن الجو الذي ساد أولاً يخفت ويتلاشى . وما إن بدأت الحرب تطول حتى قويت الملاحظة بأن تلك القوى اللا عقلانية التي ابتهج بها الشعراء الأوائل إنما ابنهاج كانت ، عندما بانث طبيعتهم على حقيقتها في ساح المعركة ، كلية التدمير . وقد نظر الى الطاقات الاولى للابتهاج على أنها تتصل بالموت : فقد حطمت وسحقت لكنها لم تعاود التشكيل . كتب لوتز ، الذي رحب بداءة بالحرب على طريقة تشابهه طريقة ليبولد ، كتب الى زوجته في ١٦ آب ، ١٩١٤ (٤) :

لقد حصل لي اكتفاء من الاحاسيس العسكرية التي ينتشي بها جلف لا انساني .

عندما اسمع كلمة حرب لا يسعني أن أرى إلا ما هو مفسد للأخلاق : بطون مبقرة ، جرحى يننون ، أطفال يصرخون في بيوت تلتهمها النيران ، وشظايا وحشية تمزق أرتالا بكاملها وتحيلها نفاً .

وكما علق أحد المعلقين قائلاً إن التعبيرية « تنبثق عن الفوضى المتنامية في العلاقات البشرية وتتغذى منها . فالتفكك الواسع الذي سببته الحرب حتى في عقول الناس بشكل يومي قد خلق المتطلبات العضوية المسبقة التي أدت الى انبثاق الفن الجديد » (٥) . ومع ذلك ، فقد اتخذ الفن الجديد تدريجياً موقفاً معادياً للحرب ورفض القبول بنهاية آلهة التدمير .

أما الطور الثالث للشعر التعبيري فقد كان بعد تعرضه الى قوى التدمير الآلي وفهمه طبيعتها ، عبارة عن محاولة للوصول الى أبعد من اللاعقلانية الصرف، الى نوع من إحساس متعال بالديمومة والمصالحة . وهذه الروح ذاتها هي السبب الكامن وراء رفض ويلهلم كليم المطلق الناجم عن صدمة الحرب في (معركة المارن) ، وهي تسبغ وحدة على الانطباعات المجزأة والرعب الفوضوي في (المعركة الصدامية) لاوغست

سترام ، وتخلق السخرية المريرة والغضب العاجز لألبرت اهرنشتاين في (إله الحرب) ، وتصدر في الصورة الهشة للمصالحة لدى الاخت الصامتة في القصيدة الأخيرة عند جورج تراكل . هذه القصيدة الأخيرة ليست ببساطة قصيدة الحرب التعبيرية الكبرى ، هي أيضاً ، بمعنى حقيقي جداً ، الـ *non plus ultra* (« الأفضل طرّاً ») لكامل الشعر التعبيري . وإذا كان الطور الأول للشعر التعبيري تشخيصي الطابع ، والطور الثاني انتشائي ، فإن *Grodek* تتخطى كلتا هاتين الطريقتين . فهي تخلق صمتاً من اختلاط الأصوات وتستعيد صورة باقية من الفوضى تصالح نوعاً ما قطبين متضادين وتلغي احتياج (سورة) الشعر التعبيري الذي سبقها .

من تشرين الأول ١٩١٤ حتى نهاية الحرب نشرت الدورية (العمل) وحدها مئات من (القصائد والشعر من ساح المعركة) . وإذا كان في البداية اتهاماً قوياً ومقولة تصديق فإن شعر الحركة التعبيرية قد نحا بمضي الزمن الى أن يفقد فصاحته المحسوبة وكثافته التخيلية ويدخل في طوره الأخير - طور الاستنكار السهل والعامد للشكل ، والبلاغة المشوبة بالرعب ، والشجن الميلودرامي ، والتهكم المقحم . ومنه (الى المارك) لريتشارد فيشر ، و (شاعر يحتضر في الحرب) لهوغو سونشاين ، وكلتاهما نشرتا في (العمل) في ٩ شباط ١٩١٨ . ومن الواضح أن شعر الحرب بكافة قابل لمثل هذا التدني . فالحرب مربعة بشكل جلي حتى أنه من الصعب الاتيان بالكثير الجديد بشأنها ما لم يكن الشاعر كما تراكل أوشترام ، قادراً على أن يتبين من خلال المذبحة شيئاً ما حاضراً في وسطها يفوق الفوضى ديمومة . مات تراكل بعد *Grodek* ، ومع بعض الاستثناءات ، فإن شعر الحركة التعبيرية الألمانية دخل مرحلة الانحدار منذئذ . وبالمقابل ، فإن شعر الحرب عند ويلفريد أوبن يحقق ما تدعو إليه الحاجة : إحساسه المبدئي بالمرارة يغدو شفقة مكثفة مما يمكنه أن يبرز الشجى الذي أحس به الجنود الشبان في ساح المعركة ويؤكد إمكانية استمرار شيء إنساني أساساً . وهكذا ، بينما بدأ شعر الحرب

الانكليزي بلاغيا (بمعنى إضفاء رونق ثنائي البعد مسبق الإدراك على موقف بقيت قوته خارج نطاق الشاعر) ولم يصبح تحليليا وثلاثي البعد إلا مع مرور الزمن فإن الشعر الألماني للحرب العظمى قد نحا منحى تطوريا معاكسا . كان الشعراء الجيورجيون في انكلترا ما قبل الحرب قد عرفوا الملعات للمرض والفوضى ، وصور الهواجس السوداء . وهذه تبدو واضحة في قصائد مثل (نبات القراص الطويل) لادوارد توماس ، و (الوجد) ل : دبليو . اتش . ديفز ، و (اطلاق النار عند القناة) لتوماس هاردي ، والمزاج المضطرب في (غرانتشستر) المفعمة بالحنين الى الماضي لروبرت بروك . لكن ، ونظرا لانهم لم يواجهوا شعريا نتائج إلماعاتهم ، ولم يتصدوا لها بشكل مباشر ، فإن الحرب جاءت بالنسبة إليهم كشيء غير متوقع - الشيء الذي لم تفعله بالنسبة لمعاصريهم الألمان الذين كانوا قد كرسوا انفسهم لقوى التمزيق والتصديع التي شاهدها حولهم . وعليه ، فإن الشعراء الانكليز تطلبوا وقتا أطول بكثير لفهم الحرب وتمثلها . ولعلنا لسنا نغالي إذا قلنا إنه بينما كتب الشعر الألماني الرئيس بحدود الوقت الذي توفي فيه أوغست سترام في أيلول ١٩١٥ ، فإن شعر الحرب الانكليزي الرئيس كان في مستهل كتابته فقط من أواخر عام ١٩١٦ . وبينما كان التعبيريون الألمان قد استوعبوا الحرب الكبرى على حقيقتها في الأشهر الأولى ، فإن رؤيا الكثير من الشعراء الانكليز كانت ، حتى المذبحة على السوم *Somme*، قد غشيتها بمقدار يكثر أو يقل البلاغة الرومانسية ، وافكار الحرب من حيث هي حملة صليبية أخلاقية ، والانطواء المشوب بالحنين الى الماضي .

وعليه ، بينما تعلم الشعراء الانكليز في سنوات الحرب الأخيرة وعلى نحو متنام معالجة حالة الخندق بعبارات وبلهجة تتناسب وتلك الحالة ، فإن الشعراء الألمان في سنوات الحرب الأخيرة مالوا الى الإشاحة عن الحرب والانتفاضة الاجتماعية كما يسبقوا رونقا انسانيا ، أو يوتوبيا أو رؤيوا غير واقعي على تلك الحقائق . وحيث تعلم ويلفريد أوين واسحق روزنبرغ أن يظهرنا على الشجى الحالي كي يخبرونا بشكل

مجرد عن « الانسان الجديد » و « المجتمع الجديد » المستقبليين اللذين شعروا بوجوب انبثاقهما عن الحرب . وقد وصف ابروين بسكاتور بشكل لاذع خصائص هذا الشعر : (١)

يمكن تقسيم تلاميذ بمغمفرت الى : « مسرحيي وشعراء » ايها الانسان « الذين توسلوا الى اخوانهم الذين كانوا يهددون قبلًا بتحطيم رؤوسهم بأعقاب البنادق ثائية ، وتعبريين صاغوا اسلوبهم من الضرورة التاريخية ، ودادائيين هزلوا من الفن لأنهم شعروا بخيائته لهم ، ويمينيين ، وفي منتصف الطريق ، وشيوعيين يساريين ، وقفوا — كما عبّر توتشولسكي عن ذلك — الى يسار أنفسهم ، والمستسلمين ، الذين خضعوا للضرورة وانحنوا أمامها .

تمثل قصيدة هيرمان ليندلمان (الانسان) ، ونشرت في (العمل) عدد آذار ١٩١٨ أوضح تمثيل ما يعنيه بسكاتور بمدرسة « ايها الانسان » .

أحمل حبا كبيرا
أفتش عنك في كل الدروب الفرعية
في الحانات الرديئة السمعة
والشرفات المتلاثلة
انت ايها الانسان .

ومثل هذه القصائد الانسانية بشكل بلاغي يتجلى أيضا في (الانسان الطيب) لفرايز فيرفيل ، و (القائد) لايفان غول ، و (نحن اليوتوبيين) لكارل أوتن . وقد سلم كارل جاكوب هيرش ، وهو يعود بنظره الى الآمال اليوتوبية البهيجة بالنسبة لمانيا ما بعد الحرب والتي كانت تكتسب رواجاً في عامي ١٩١٧ و ١٩١٨ ، سلم بفشل مثل هذا الشعر بكافة عندما كتب أن : « شمس النزعة الانسانية السعيدة لاحت عالية في

سمائنا الشابة . ولم نأبه إلا قليلا للواقع الذي أريق فيه دم كثير » . (٧)
ويمكن قول شبيه ذلك عن القصائد الثورية الواضحة النزعة اليسارية
التي طبعت منذ منتصف ١٩١٨ والتي اتسمت بالزعيق الثوري الحاد ،
واللهجة التهديدية ، والميل نحو التجريد . ومن أشهر هذه القصائد
القصائد الماركسية (مقدمة لأية ثورة مستقبلية) التي تؤذن بتغيرات
بلاغية في مسائل (الحرية ، المساواة ، العدالة) وقصيدة الاطراء
الهستيري (ترنيمة الى روزا لوكسمبورغ) ليوهان بيتشر التي تصف
دون لبس الثورية القتيلة كقديسة وأخيراً كالمسيح .

والواقع انه بحدود ١٩١٨ و ١٩١٩ استبدلت بـ « الصورة
المزيفة » للعالم التي بسببها كان التعبيريون قد هاجموا شعر الحركة
الانطباعية « البورجوازي » ، بلاغة تعبيرية متكلفة أيضاً لليوتوبيا
والثورة الاجتماعية التي تجلت فيها ، كما أشار الدادائيون ، النزعة
للمماثلة والمطابقة بشكل واضح . وعليه ، فقد كان الحافز الثوري بحدود
نهاية الحرب ، للتعبيريين الأوائل ، والذي تم توجيهه نحو التدمير والبعث
النهائي لمدينة الرأسمالية الصناعية من خلال القدرة المتأصلة للايروس ،
كان قد تردى الى محاولة تصليب للدماغ تهدف الى تركيب صورة غريبة
مثالية فوق حقائق العالم . يتضح الفارق اذا قارن أحدنا بين
Umbra Vitae لهاييم و *Berlin* لبيتشر . فتحديق هاييم مركز على المدينة
بطريقة تنتج معها لفته من جديد الأوهال التي يراها فعلا هناك وداخل
ذاته . أما بيتشر الذي يرى فعلا المدينة بتعابير تقليدية فإنه يعطي تلك
الرؤية لباسا تعبيريا باستخدامه نوعاً عنيفة ودرامية مستقاة من مصادر
خارجة عن جوهر المدينة . هاييم يترجم الرؤية الكلية (الجشتالت) الى
كلمات ، وبيتشر يسلسل فقط الأفكار المسبقة للتصور دون ان يمتلك
الرؤية الشاملة التي يمكن أن تعطي هذه الأفكار الصدق التخيلي . وقد
أوحى غوتفريد بن بالهدف العظيم للحركة التعبيرية عندما قال إن الحركة
سارت على امتداد طريق داخلية شاقة « الى تلك المستويات من العقل
التي يأتي منها الخلق ، الى الأنماط الرئيسة ، الأساطير ، ونافحت عنوة ،

وبمنهجية وبشكل جاد وسط هذه الفوضى المرعبة ، فوضى الواقع المتفكك كما تتوصل الى صورة جديدة للانسان «(٨) . وحيشما كان لوركا وإيليوت قادرين على اختراق الفوضى توصلوا الى إحساس جديد بالمعنى فإن الشعراء التعبيريين لم يفلحوا في التوصل الى إنجاز مماثل . وقد تضمن قول فرانز هيرفيغ ، وكان يكتب في عام ١٩١٦ بعد أن ظهرت ، في الواقع ، أفضل الأشعار التعبيرية ، تضمن هذا القدر ، عندما قال إنه يجد من الصعوبة بمكان أن يصدق أنه من الممكن أن يتحول حتى واحد من هؤلاء الشعراء « الى الأخلاقي » *«into the ethical»* . واستطرد يقول : « ما أحس فيهم هو الصرخة المتهبة بالعاطفة في سبيل الأخلاقي ، التوق لد الذي لن يحققوه هم انفسهم قط ، ولكن الذي سيحققه كائن بشري آخر نضج بعيداً عن مجموعتهم .

هناك إحساس واضح كان أفضل التعبيريين قد عرفوا فيه على طول الخط اللبس الذي يكتنف موقفهم ، وشعروا بأنهم كانوا الآخرين في سلالة محتوم عليها بالموت من جراء انقشاع الوهم ، والأولين في جيل جديد ينقّب وسط الفوضى . هذا الشعور المزدوج أساسي بالنسبة للحركة التعبيرية الأولى ، وانتقل ، عقب وفاة تراكل وسترام ، الى الدادائيين أكثر منه الى التعبيريين المتأخرين بما لهم من التزام نحو الأيديولوجيا التخطيطية الجاهزة . وقد عرفت الحركتان التعبيرية الأولى والدادائية كلتاهما روح *An der Verstummen* (١٩١٤) لتراكل التي رأت في المدينة المسعورة التي تعمها الفوضى النشاط السري لقدرة افتدائية (اعتاقية) :

لكن في صمت الكهوف المظلمة تنزف بشرية أكثر سکونا ،
ومن المعادن الصلبة تشكل رأس الفداء .

والى هذا التناقض الظاهري التفتت الحركة التعبيرية الفضلى . إذ حيث كان الانطباعيون السابقون قد شعروا بأنهم آخر الأوصياء على ثقافة تتجه صوب نهايتها فان التعبيريين شعروا بأنهم على مفترق طرق ،

يتطلعون الى الوراء والى الامام في آن ، صوفيون وثوريون ، راغبون في
تعبير ذاتي مشروع وواقعون فريسة الارادة الشيطانية للسلطة. ولربما كانت
فضلى الكلمات التي تعبر عن روحهم هي **Menschheitsdämmerung**
عنوان أشهر مختارات الشعر التعبيري وهو مفهوم يمكن ترجمته الى
الانكليزية بامتا **Twilight of Humanity** (شفق البشرية) او
Dawn of Humanity فجر البشرية) . وإذا كان الشعر التعبيري ، بعد
كل ما انجز وقيل ، غير قادر على حل صراعات الوجود في القرن العشرين،
فإنه كان أول شعر ألماني ، على الأقل ، يستمد قوته من تلك الصراعات
ويستكشف الأخطار والامكانات التي استلزمها التورط فيها .

النواشي :

١ - يمكن الوقوع على شعر معظم الشعراء المذكورين في هذه المقالة « مع ترجماته » في « الشعر الألماني الحديث ١٩١٠ - ١٩٦٠ » « لندن ١٩٦٢ » لمايكل هامبرغر وكريستوفر مدلتون « محررين » . كذلك يشتمل هذا الجلد على سبر مفيدة موجزة لحيوات الشعراء .

٢ - جورج هايم Dichtungen und Schriften تحرير كارل لودفيغ شنايدر « هامبورغ ١٩٦٠ » مجلد ٣ ص ١٢٩ .

٣ - اوتو فليك Die Neue Rundschau, «Von der jugsten literatur» مجلد xxvi رقم ٢ « ١٩١٥ » ص ١٢٧٦ - ٨٧. هذه المقالة أعيد طبعها في Expressionismus : Der Kampf um eine Literarische Bewegung لبول راب « محرر » . يقارن فليك التعبيرية بالانطباعية والتي « أصبحت » - كما يقول - « شيئاً من المافى » ، والتي ، رغم واقعيتها ، ساعدت كذلك في تجميل الحياة البورجوازية .

٤ - يمكن الوقوع على أجابة مماثلة لدى لودفيغ مينر ، الفنان التخطيطي ، الذي رجع بنظره الى الحرب التي قتلت صديقه المقرب لوتز في أشهرها الاولى ، وأشار الى الجواب اللاحق للتعبيريين عندما كتب عن الاضطراب الذي حدث في دريسدن وتحول الى « شتائم واستهزاء لانهاية له » ، ويضيف انه في شعارهم « الناس » حسبوا عصا التاديب ميذا للروح « في Expressionismus فريبورغ ١٩٦٥ » ص ١٢٩ - ٥٠ لبول راب وكارل لودفيغ « محررين » .

٥ - فريدريك ماركوس هوبنر « التعبيرية في ألمانيا » في Preussische Jahrbucher رقم ١٧٢ « ١٩٢٠ » ص ١٧٦ - ١٨٨ - أعيد طباعتها في Expressionismus : Der Kampf مصدر سابق الذكر ص ١٢٨ - ٦٦

٦ - ايسرون بسكاتسود Politische Bedeutung der Aktion في
Expressionismus « فريبورغ ١٩٦٥ » ص ١٩٥ لبول راب وكارل لودفيغ
شنايدر .

٧ - كارل جاكوب هيرش « الثورة إلى برلين » في Expressionismus مصدر سابق
الذكر ص ٢٢٧ .

٨ - فوفريد بن « Expressionismus » في « الأعمال المختارة » « هايسيدن ١٩٥٩ » ،
مجلد ١، ص ٢٤٠ - ٥٦ .



الرواية الحديثة

إذا كان الشعر الحديث يطرح على الأخص بشكل حاد مسألة العلاقة بين الذات والموضوع ، الشاعر والعالم ، الكاتب واللغة ، فإن الرواية ، وبسبب من طابعها الثري ، تطرح على نحو خاص مشكلات في تصوير الواقع والبنية التعاقبية الزمنية المنطقية . ولعل الرواية الحدائية أبانت أربعة انشغالات مسبقة كبرى : بتعقيدات شكلها الخاص بها ، بتصوير الحالات الجوانية للشعور ، بإحساس بالفوضى العدمية الكامنة وراء السطح المنظم للحياة والواقع ، وبإعتاق فن السرد من جزم جبكة ثقيلة . في هذه المجالات بكافة ينصب التساؤل على السرد الخطي ، والتسلسل المنطقي والتقدمي ، وتأسيس سطح مستقر للواقع . والمقالات الأربع تتقنّى وبطرق مختلفة هذا الموضوع . فجون فليشر ومالكولم برادبري ينظران في اهتمام الرواية الحديثة بتقنياتها وخياليتها . أما ج. ب. ستيرن فيتفحص الانتقال ، في عمل فونتانه ومان ، من الرواية من حيث هي ملحمة لها موطنها الى الكلفة الجديدة بالشعور الفني . بينما ينظر مايكل هولنفتون في الأساليب المتبدلة لعلاقة المكان والزمان ، وفرائز كونا الى تأسيس أساليب تهكمية وملتبسة من الاستكشاف . وميلفين فريدمان في التقنيات الرمزية عند الروائيين المحدثين . ودونالد فانغر في المدينية السورالية للأدب الروائي الروسي . أما المقالة الأخيرة لديفيد لودج فهي تتفحص بدقة الاستعمال المتغير لبنية اللغة في الأدب الثوري الحديث مبيناً بالتحليل الأسلوبي كيف أن الحس المتزامن Synaesthesia متأسس في البنية العميقة للنثر الحدائي .

الرواية الانطوائية

بقلم : جون فليتشر ومالكولم برادبري

— ١ —

في غضون القرن العشرين أسست الرواية نفسها كجنس لا يضاهى في التنوع ، والمدى ، والعمق . وقد رسبت الحركات الرومانسية ، والواقعية ، والطبيعية جميعاً طميتها على شواطئها ، وغادرتها مخلفة خطوط الكفاف المألوفة التي نحملها الآن على محمل البديهة . ولذلك ، فعند منعطف القرن ، بدا أن هذه الوساطة المتسمة بالتفنن لم تعد تملك أرضاً تكشفها ، إذ أنها ارتدت على ذاتها . وقد ازدادت على نحو ملحوظ ، لدى بعض أكثر ممارسيها أهمية ، درجة عرض الرواية لتحليلها الذاتي ، ونمت انشغالاتها الوسواسية بتكتيكاتها الخاصة في البناء والتصميم ، وغدت أكثر « شاعرية » على نحو ملحوظ ، بمعنى أنها أصبحت أكثر كلفة بدقة القوام والشكل ، وأكثر قلقاً بسبب هلهلة النشر من حيث هو استعمال شعبي مكتوب . وقد تآتى عن هذا كله ثورة جذرية طالت التقنية ، وتشديد أكبر بكثير على الشكل . ولا تزال نتائج هذا الأمر باقية لدينا في جلها من وجهين مرتبطين ببعضهما . أحدهما هو الانشغال الوسواسي بالمسائل الشكلانية ، والكلبانية الجمالية ، واستخدام اللغة وتصميم صنع الروايات أكثر من الانشغال بالاحتمالية والمحاكاة . أما الوجه الآخر فهو سيماء ليس الصعوبة الداخلية فحسب بل الأزمة الفنية التي كانت جزءاً من الظاهرة عينها ، والمتصلة بالمشكلة ذاتها - مشكلة فنية وتاريخية في آن - مشكلة فهم وإعطاء سلطة للقوام

التقليدي للأدب الروائي ، الواقع ذاته ، بترتيب فعال للكلمات . وتتجلى هذه الهموم خاضراً في الرواية الجديدة *nouveau roman* ، كتابات نابوكوف ، وجون بارث ، ومورييل سبارك ، وإيريس مردوخ ، وبورجيس ، وغونترغراس . يقول نابوكوف ، ذلك «المعلم الكبير في التلاعب بالحيثز القائم بين النظام الشكلي وانظمة مستقاة من العالم الخارجي ، روائي الاطيف ، والمرايا ، والانمكاسات ، يقول بلباقة عن رواية كتبها إحدى شخصوه الروائية : « ... إن ابطال الكتاب هم ما يمكن أن نطلق عليهم بتجاوز طرائق التركيب ... » ونحن الآن نعرف كثيراً من الكتب من هذا القبيل ، كتب يوجد فيها هؤلاء « الأبطال » في طائفة متنوعة من الميول ويبدون معاً إحساساً بالسروور في اناقة عمل خيالي ما وإحساساً بالتأزم حول العلاقات بين الرواية وخيال الاله ، الكون الحقيقي . وتتكاثر الصيغ المختلفة المعاصرة ، لكن من الواضح أن لهذا الاحساس بالتعقيد والتناقض الظاهري في عمل خيالي ما جذوره في البنى الخيالية والهموم الجمالية للمحدثين الأوائل .

من الواجب التمييز بدقة بين الظاهرة الحدائية لما يمكن أن يطلق عليه « الالتفاف السردى » وبين شيء مألوف في كامل تاريخ الأدب النثري ومشابه نوعاً ما ، طريقة السرد الشديد الشعور بذاته . هذا ، وقد ادارت الرواية بصورة دائمة أعمالاً معقدة فيما بين نزعتها نحو الواقعية ، والتفصيل التجريبي ، وهم الوقائية وبين عناصر الشكل والصنع المتصلة بالوهم الواقعي . مثل هذا الوعي الذاتي مألوف بما فيه الكفاية في الأدب النثري للقرنين السابع عشر والثامن عشر (١) ، ووصل الى نوع من انواع الذروة في (تريسترام شاندي) ، وهي عمل يحاكي بشكل ساخر اغلب التقاليد الباقية للرواية الموجودة قبلاً والتي هي رواية أقل بشكل طفيف من الرواية ، وتستثمر الى آخر مدى التقليد الروائي . وعلى الرغم من أن هذا النوع من الكتابة قد أثر بشكل كبير في صيغة وشكل الأدب النثري فإن تأثيره الرئيس كان يتمثل في لفت الانتباه الى الدور السردى ذاته ، وتوريط القارئ بالصوت السردى الذي زعم

لنفسه - ومارس مراراً - استبداداً تفاخرياً على القارئ مستبقاً وفي الغالب خادعاً آماله ، بغية تأثير هزلي في أحيان كثيرة . هذا ، وتشتمل التكتيكات الحدائية على هذا النوع من البراعة التأليفية لكنها تحوي أشياء كثيرة أخرى . وإذا كانت النزعة الى جلب الانتباه الى الطبيعة الخيالية المطلقة في الادب النثري حاضرة من قبل في الشكل ، وتم الاستخفاف بها في المناقشات الجمالية المحيطة فإنها لم تصل الى ذلك الحد من الصعوبة حيث من الممكن ، على سبيل المثال ، تأسيس حرفة تأليفية كاملة على تطور تكتيكات كفية لمواجهة المشكلة ، وعلى تخمين داخلي لا ينتهي بخصوص طبيعة ذلك الفن الذي يبتكره الفنان في الآن ذاته . والحركة الحدائية هي الموقع الذي يلقي فيه المرء مثل هذا الحدوث متشكلاً في أزمة داخلية في التقديم وتممخضاً ، من بين أشياء أخرى ، عن ولع بالأشكال والتي تظهر ، عن طريق الارتداد على ذاتها ، عملية صنع الرواية ، وتمسرح الوسائل التي يتحقق بوساطتها السرد ذاته . بعبارة أخرى ، بالرغم من تماثل القصد ، فإن معظم الوسائل الأولى قد افادت في جلب الانتباه الى استقلالية الراوي ، بينما جلبت التقنيات اللاحقة الانتباه الى استقلالية البنية الخيالية ذاتها . ولئن أدت الصيغ السابقة للسرد الشدبد الشعور بالذات عادة وظيفية التأثير المضحك فإن الصيغ اللاحقة كانت في العادة جدية و « أدبية » بشكل كانت ستكون عصية على الفهم منذ قرن مضى أو نحوه . وإذا وضعت الوسيلة والأساليب الخاصة بالفن في المركز من العمل فإنها تتطلب إشراك القارئ في نظامه الدال . لذلك فهي تضع حدوداً على المستوى الواقعي لعملية الرواية وتتطلب فهماً لهذا النظام بعينه والبنية باعتبارها كلاً منطوقاً . وقد كان أحد الموضوعات الكبيرة لتلك الرواية الحدائية ، في الواقع ، موضوع فن الرواية ذاته : موضوع أعطى ، بإلزامه القارئ تجاوز المضمون المعلن للرواية والدخول الى شكلها ، الادب النثري الحدائي طابعاً رمزياً في معظمه . وبحسب تعبير أورتيجا إي غاسيه جمل من الرواية حاضراً فناً للأشخاص أكثر منها فناً للمغامرات - فناً لا يبتلع عن العالم بل يخلقه .

وعلى اليقين فإن هذه التطورات في الرواية الحديثة ترقى الى زمن فلوير ، لكنها تنتمي على الأخص الى ذلك المنعطف في الواقعية الذي يقع نحو نهاية القرن الأخير : نقطة الانطلاق الأكثر نجاعة تتمثل في هنري جيمس . انتقل جيمس من تواطؤ ساخر مع قارئه في رواياته الأولى الى تشجيع خفي حاذق - في كتبه اللاحقة - لشخصه ، وهذا تحول أعطاه بشكل لافت استجابة مفارقة لامكانات الشكل الغامض ، ولذلك فنحن نجد في (السفراء) (١٩٠٣) ، على سبيل المثال ، أنه ينتقل بخفة من شخصية الى أخرى في الحوار ، مضيئاً بشكل متناوب المفوض الذي يكمن صامتاً خلف الكلمة المحكية (٢) .

لم يسع ستريثر سوى أن يصفي ويتساءل ويزن فرصته . « ومع ذلك ، وإذا أنت متكلفة كما هي حالك تجاه الكثير من عملائك فانه من العسير القول بأنك تفعلين ذلك لأجل الحب » . انتظر لحظة . « كيف عسانا أن نكافئك؟ كان لها ترددها الخاص ، لكن « أنت لا تفعل » هتفت أخيراً ، محرصة إياه ودافعة إياه للتصرف . تابعا حديثهما لكن في بضع دقائق رغم أنه لا يزال يعين التفكير فيما قالته أخرج ثانية ساعته ، لكن بصورة آلية ، ولا شعورية ، وكما لو حفيظته قد ثارت بمجرد الانتعاش والجور لما بدا له أنه فطنتها الغريبة والتهكمية . نظر الى الساعة دون أن يراها ، ثم ، عند شيء فاهت به زميلته رائت اللحظة صمت « أنك في رعب حقيقي منه » .

ابتسم ابتسامة شعر بأنها تكاد تكون فائرة . « الآن يمكنك أن تبين لماذا أنا خائفة منك » .

يبقى جيمس ، الذي يدعو نفسه « مؤرخ » ستريثر ، في الخلفية لكن دون أن يتواري عن النظر ، مزوداً إيانا بمعلومات آمنة بينما يلمح

بشكل مناكد الى ما لا يابه بذكره . فالتواطؤ مكشوف في ملاحظة كهذه : « طرأ له أن الأنسة غوستري قد بدت ، ربما ، كماري ستيورات : كان لامبيرت ستريشر صراحة الخيال الذي يمكن أن يكون قائماً اللحظة بمثل هذا التضاد » - ومن الواضح أن جيمس قانع بالتضاد كما هو ستريشر . هذه هي الرواية التي تعي ذاتها حقاً ، ومن الطرق الملائمة لتوكيدها التلاعب بالأسماء الأولى للويس لامبيرت ستريشر . « إنه اسم رواية لبلازك » تهتف الأنسة غوستري بإبتهاج ، مستطردة على سبيل فكرة متأخرة ساخرة ، « لكن الرواية سيئة بشكل شنيع » . هذه الشخصيات التخيلية خيرة في الخيال أيضاً . والتواطؤ ، والعلاقة الوثيقة التي نستشعر وجودها بين المؤلف وشخصه تنداح عبر كامل سرورة الحدث الى الحد الذي تبدو معه أحياناً أن الشخصيات قد قرأت الرواية التي توجد هذه الشخصيات فيها . وعلى اليقين هناك إحساس نشعر معه أنها ، في سياق صنع الرواية ، قد عدلتها . في مقدمته ث « العصر المضطرب » (١٨٩٩) يعلق جيمس بالقول : « نحن جميعاً حبيسو العلاقات المتقاطعة بشكل كامل والثاوية كلها داخل الحدث ذاته ، لا يرتبط أي جزء منها بأي شيء خلاف جزء آخر - خلا بالطبع عن طريق علاقة الكل بالحياة » . ولا تنتمي الشخصيات الى عالم قيد المحاكاة بقدر ما تنتمي الى عملية حاصلة ، ويبدو أنها (الشخصيات) تشترك في عملية خلقها ذاته . هي جزء من الحبكة الفنية ، وكما في عديد الروايات الحديثة تبدو أنها تصر على مؤلفها بحققها في مزيد من الحرية ، أو في عمق سيكولوجي أبعد غوراً ، أو في حياة تمتد بحرية الى الخلف والى الأمام في الزمن (كما لنقل ، في بعض روايات فرجينيا وولف ^(١) ، والحق ، مع ذلك ، أن التقنيات ذاتها يمكن أن تستعمل الجعل الشخصيات تابعة للتصميم ، لنموذج الرواية . ورغم ذلك ، وسواء كانت النتيجة حرية أم مفارقة ساخرة ، ^(٢) يمكن للمرء أن يتعرف الملائمة التي تسم إيهاء أوريفيا أي غاسيه ومفاده بأنه في هذا النمط من الروايات يحصل نوع من « تجريد الفن من إنسانيته » ^(٣)) فالشكل ليس ببساطة وسيلة تمكن من معالجة المضمون ، بل أنه بمعنى ما هو المضمون . الخبرة تولد الشكل لكن الشكل يولد

الخبرة . وإنما لنجد في نقاط التقاطع الدقيقة بين مطالب السب الكليانية
المشككية والاحتمالات البشرية بعضاً من الجماليات والتكتيكات المركزية
في الرواية الحديثة .

في روايات جوزيف كونراد ينقل الوعي الظاهر ذاته بتعميد البنية
التخيلية الى امداء أبعد ويحرك في اتجاهات أخرى . ف « تحت أنظار
غربية » (١٩١١) ، على سبيل المثال ، تحتاز على طريقة سردية غاية في
الاعوجاج ، وهي نفسها تجسد نوعاً من المجاهدة مع المادة المنوي اتصالها
وشكل منعطفاً مميزاً . يتم سرد الرواية من زاويتي نظر مختلفتين تماماً
زاوية نظر معلم اللغة البريطاني العجوز ، وزاوية نظر الثوري الروسي ،
رازوموف . يقدم الأول قصة لكن كيما يكمل ليس معلوماته الواضحة
الجزئية فحسب إنما اجاباته المحدودة فان عليه أن يلجأ الى دفتر
اليوميات الخاص باعتراقات رازوموف أيضاً . ويبقى المعلم هو الراوي
الرئيس ، فهو لا يستخدم دفتر اليوميات لاستكمال تقريره فحسب
بل يحرره بعد ترتيبه بالشكل الذي يوافق سرده هو ، حتى الغاية
النهاية غاية استكمال وتنوعه . ويشكل كل هذا أكثر بكثير من مجرد
طريقة سردية مريحة ، كما كان الأمر سيكون ، على الأرجح ، في البنى
السردية الأقل تعقيداً وتفنتاً في وقت سابق : والحق أنه جوهر الرواية
بالذات . اذ ما دامت « تحت أنظار غربية » هي ، كما يوحي العنوان ،
دراسة للمأزق الروسي ما قبل الثورة كما يراها بالأصالة أو بالوكالة
الغربيون فان كونراد بحاجة الى راوي « ينأى » بالمادة ويجعلها مفهومة
لدينا . ويقوم معلم اللغة بهذا بشكل فاعل عن طريق لعبه دور الوسيط .
على أن دفتر اليوميات ذاته ، بكل ما فيه من مباشرة ، حاضر لنقل
التعقيد ، واللاعقلانية والغموض الذي يكتنف المشكلة . الغموض هو
ثقافي في جزء منه ، فارق في القيم ، لكنه أيضاً الغموض الذي يكتنف
المعنى الذي ينطبق على كل القصص ، ذلك لان كونراد يدغدغ دوماً رغبتنا
لافتراض مغزى بسيط . في « تحت أنظار غربية » ، كما في معظم روايات
كونراد براعة فنية كبيرة في السرد تلفت انتباهنا كقراء . فبعد تنصل
ماكر بان الراوي ليس فناناً ولذا لا بد أن يقنع برواية القصة بشكل

ساذج ومباشر فانه دور المعلم الاول مبني على وصف رازوموف الخاص
لكيفية افشائه سر المتآمر هالدين الى الشرطة القيصرية ، وينتهي بطرح
سؤال : الى أين سيقود رازوموف نفسه الآن بعد ان تمت التسوية ؟
يقوم الجزء الثاني بالعودة بالسرد زمانياً وعلى حين غرة ستة اشهر الى
الوراء ، وينتقل في المكان الى مستعمرة المنفيين الروس في جنيف التي
يجد معلم اللغة مدخلا اليها . يأخذنا هذا الجزء الى وصول رازوموف
الى المستعمرة حيث يلقي قبولا كلاجيء هارب من القيصر . لدينا الجواب
عن السؤال المطروح في نهاية الجزء الاول : سوف يتسلل الى مستعمرة
جنيف كجاسوس للشرطة . ويمكن للسرد الآن ان يرتد الى زاوية نظر
رازوموف ، وهو يفعل هذا في الاجزاء الاخيرة ناقلا ايانا الآن في الزمان
الى الامام ، وإلى العدالة اللفظة للرهبنة التي يدفع رازوموف من خلالها
عن خيائنه . ولذلك تتناحى (تتقارب) زوايا النظر المختلفة : النهاية
تتوضع مع الراوي ، معلم اللغة الذي راقب كامل الحادثة التراجيكية مبدية
وهي تتكشف ، دون ان يتأتى فهم كامل لمضمونها الى ان يصبح بحوزته
دفتر يوميات رازوموف . إذ ذاك فقط يمكنه ان يفهم ما حدث ويتناول
قلما وورقة ويضعه اماناً بكل سواده وغموضه الروسي . لكن بالرغم
من محاولات إنكاره فانه فعلاً راوي قصة قدير - وهو ينشئ الأخلية .
وهو لا يقولها بصورة مباشرة كما يمكن لتقرير في صحيفة أن يفعل ،
ولا هو يأخذنا عبر المراحل التي مر بها كما افترض « لغز رازوموف » نفسه
بالتدرج في ذهنه كما قد يفعل البوليس السري . إنه يشكل بالحري
المادة في شكل درامي عن طريق استحضاره رازوموف في بطرسبورغ في
ذهنه على الفور على أساس من دفتر اليوميات ، وهو من الناحية التكتيكية
مصدر المعلومات الوحيد المتوافر فيما يختص بتلك الخبرة . بعبارة
أخرى يأخذ على عاتقه ، مثله مثل أي خالق ، إنشاء خيالياً ثانياً ، لا يمكن
له ، بدلالة القصة ، ان يكون صحيحاً بالكامل ولا كاذباً بالكامل . فهو
يتصرف كمؤلف رواية بالنيابة حيث المؤلف الحقيقي كونراد يتوارى وراءه .

على أن الرواية ، مع ذلك ، تحجب هذا . وهي تأبى بحياء أن تحتسب كرواية على الإطلاق (« هذه ليست عملا من أعمال الخيال ») (طبعة بنغوان ، ص ٩٠) : ومن الواضح أنها لا تقوى على تحقيق انتقال سلس ، في المكان ، بين سان بطرسبورغ وجنيف ، وفي الزمان ، الانتقال من إعدام هالدين الى قبل هذا بستة أشهر عندما كان هالدين ما يزال على قيد الحياة وامه وأخته تعيشان في المنفى في أمان . لكن تحت حاجز من الدخان قوامه الحديث عن عدم القدرة على تحقيق انتقال سلس نرى أن النثر يفعل هذا بالضبط . تكتيك مشابه يتجلى في القطعة التالية :

يشهد دفتر يوميات السيد رازوموف على بعض التدمير من جانبه . يمكنني أن أنوه بهذا الصدد بأن صلب دفتر اليوميات - وهو يتألف بالأجمال من مدونات يومية - يمكن أن يكون قد بدىء به في ذلك المساء بالذات بعد عودة السيد رازوموف الى البيت . إذن ، كان السيد رازوموف متدمرا . ففرديته المتوترة قد تهشمت بداخله على حين غرة .

وقال محذرا نفسه : « لا بد لي أن أكون حذرا حياله »
... (طبعة بنغوان ، ص ٧٨)

هنا يقدم معلم اللغة تفسيرا لمشاعر رازوموف لم يكن النسخ الدقيق المباشر من دفتر اليوميات ليعطيه . وبخفة يد يزلق التفسير كما لو أنه خرج دونما مساعدة من مادته المصدر . وعندما ينوي أن ذلك يجب أن ينم نرى دفتر اليوميات يعمل بمثابة كايح على صدقه هو ، للحمل على الاعتقاد بأن العمل ليس عملا خياليا ، بينما يمكن في الآن ذاته عملية التخيل أن تتم . والحق أنه يعمل كروائي ماهر ويقدم درسا موضوعيا في كيفية معالجة موضوع *theme* عسير ، وكيفية تدبير الانتقالات ، واستغلال زاويتي نظر مختلفتين رغم أنهما متكاملتان .

وبالطبع هو روائي بالنيابة : الروائي صانع كل هذا هو كونراد .
وكان يمكن لكاتب من القرن الثامن عشر أن يقنع تماما بالتواري خلف
الاسم المستعار ويدع القاريء يحتسب المعلم هو المؤلف . لكن كونراد
ياخذ الرواية بالطريقة الحديثة كشكل فني ، فالتكتيكات مكشوفة .
وعليه ، فهو يوقع الرواية باسمه ، ويكتب لها مقدمة لاحقا . وهو يدرك
أن قراءه على درجة من الحنكة تمكنهم من أن يحملوا على محمل البديهة
بأن حبك الأعمال الخيالية ليس مهنة تافهة بل هي عمل الفنان الشاق ،
وأنه تبعا لذلك ، يمكنه أن يبتكر لنوال إعجابهم خالقا يخلق رواية أمام
أعينهم ، وطوال الوقت يقنعهم بمشابهتها الأساسية للواقع . وهدفه
هو تكثيف الشعور بالحياة ، وشروط اللاتيقن والتعقيد التي تعاش هذه
الحياة في ظلها . وفي هذا الكتاب ، على الأقل ، ليس ما يرمي اليه هو
وضعنا على مسافة بعيدة ، على الرغم من أنه في رواية مثل (العميل
السري) (١٩٠٧) نرى أن وسائل مشابهة تعمل فعلا على تقديم أداة من
صنع الكاتب تهكمية بالكامل ، رواية تقلل من شأن العناصر البشرية بكافة
والحضارة البشرية التي تزعم هذه العناصر أنها جزء منها . ومع ذلك ،
فنوع الراوي عنده (أو بالحري ذلك التفاعل المعقد بين كونراد وتراتبيته
المشهورة في روايته بالنيابة) ليس له تأثير إنصاف تعقد « المادة » وتكثيف
الخبرة فحسب بل كذلك تشكيل تلك المادة ضمن كونية الأشكال التي قد
تصاغ منها . في رسالة لعام ١٩٢٣ تحدث كونراد عن فنه بأنه يقع بالكامل
في « تجميعي ومنظوري غير التقليديين » ، وهذا بالضبط ما يجعل كتابته
« سيالة » وانطباعية ، تعني ب « التأثيرات » أكثر منها ب « مجرد المباشرة في
السرد » . ومن الواضح أن كونراد وجيمس يدخلان في الرواية تكثيفا
فنيا جديدا ، وأن فنه هو فن الوسائل المقصودة والمفصح عنها . وقد
علق مارك شورر قائلا بأن فضيلة الروائي المحدث من جيمس وكونراد
نم لاحقا « ليس أنه يعني كثيرا بوسيلته فحسب بل أنه عندما تبلغ
عنايته أشدها فإنه يكشف من خلالها مادة بحثية جديدة ، ومادة أعظم
مما سبق » (٥) ، والنتيجة هي كتابة ما يدعو في عبارة مثيرة للاعجاب
« التقنية من حيث هي كشف » - والتقنية هي « أي انتقاء ، أو بنية

او تشويهه ، وشكل او إيقاع يفرض على عالم الفعل » والتي بوساطتها يفتني فهمنا لعالم الفعل ذاك أو يتجدد . وراهنأ فقد تعلمنا أن نتقنى في مثل هذه الكتابة نوعاً من منطق طويل مخفي ، شكلاً ما في السجادة ، وتعلمنا أيضاً نقاشاً نقدياً جديداً ، أسلوباً شعرياً في « زاوية النظر » ، « النموذج » ، « التصميم » و « الرمز » . ولا تغدو عملية الخلق جزءاً من المنطق الهام في القصة فحسب ، يمكنها في الحق ، أن تغدو هي القصة . وكنتيجة لذلك تؤول الروايات الى أن تبدو وكأنها تقارب شيئاً فشيئاً طابعها كابنية constructs لفظية (بالرغم من أن الروايات بكافة تتصف بهذه الصفة) ، والشكل ليس هو ببساطة وسيلة تمكن من معالجة المضمون ، بل بمعنى أساسي هو المضمون . وفي بعض الأحيان ما نشعر به هو أن تقنيات الارتداد (او الانعطاف للداخل أو الانطواء) تقربنا أكثر فأكثراً من فن المناسبة ، من التعزيات الأنيقة المتصلة بكونها (التقنيات) ذاته . وتنحو الرغبة المعاصرة في الشعر الى كليانية رمزية الى أن تتولى القيادة في سلاية كاملة من سلايات الرواية الحديثة أيضاً . ويكتسب العالم المتجاوز لجزئية الحادث الطارئ والواقع العشوائي الإشرافية التي نشدها ، مثلاً ، فيرجينيا وولف في الرواية . وإحدى النتائج المتأتية هو التلاشي المطرد لتلك الواقعية التي ارتبطت منذ فترة طويلة بالرواية ، وتكف اللغة عن أن تكون الواسطة التي نرى من خلالها وتصبح ما نراه نحن . وتقع الرواية على الحدود بين النوع الإيمائي والذاتي الفائية للأدب ، بين فن قوامه محاكاة الأشياء خارج ذاته وفن هو صناعة متماسكة من الداخل .

- ٣ -

هذا ، وإن امكانية مثل فن الخيال هذا هي ما يشكل المادة الجمالية الرئيسة لرواية مارسيل بروسيت المتعددة المجلدات (البحث عن الزمن الضائع) (١٩١٣ - ٢٧) . كتب بروسيت بضعة أشياء أخرى لكن الرواية كانت عمل حياته الرئيس ، مشروعاً طموحاً بشكل كبير وظف فيها جملة

خبرته الشخصية والعمق الكامل لأدراكاته الجمالية . ويشكل الكتاب رحلة في تعقد الوعي ، الفريزي والجمالي ؛ إضافة لكونه وثيقة واقعية عن حياة ما وعن مجتمع ما . وفي المجلد الأخير كلاهما يأخذ بالأفول : الراوي ، مارسيل ؛ يعود بعد غياب عدة سنوات في المصحات إلى الدوائر الباريسية الرفيعة التي كان فيها ذات يوم عضواً مواظباً . وإذا خالط الضيوف في إحدى حفلات الاستقبال الكبيرة فإنه يدهش للتقدم في السن الذي طرأ عليهم ، ولا يفطن إلا بالتدرج إلى أن السبب يعود إلى أنه هو أيضاً تقدمت به السن . وكثير من معارفه قد توفوا ، وبضعة منهم يحضرون ولذلك غابوا عن الحفلة . والبقية يستحضرهم جميعاً مرة ثانية على المسرح نفسه وينهي تأريخه وهم جميعاً حوله . لكن الرواية تمتد إلى أبعد بكثير من أبعادها التاريخية وأبعد من عالم زمن اجتماعي أو تاريخي . وهي تتجاوز مثل هذه الواقعية الصرفة . هي ، في الواقع ، بحث شعري ، بل رمزي ، عن واقع الماضي الضائع وبحث عن الوسائل الفنية لبعثه من جديد . الإنسان ، يقول بروس ، هو عملاق يقف على الركائز الحية لسنواته . ومن الممكن ، في لحظات من الاستنارة نادرة ولذلك هي بهيجة ، اجتياز العقود المنصرمة التي تفصلنا عن ماضينا ومعاشة جزء من ماضينا مرة ثانية بكل واقعه الطبيعي كل الطبيعية . وبالنسبة لمعظمنا إن الفرح المتأتي عن مثل هذه اللحظات المعزولة لا يدوم إلا لوقت قصير ، لكن بالنسبة للفنان لها رنين الرموز أو التجليات نظراً لأنها تحمل الأمر العاجل بالحفاظ على الرؤيا وإبقائها في كلمات . وعليه ، فإن الفن هو الإثارة المركزية ، هو وحده يمكنه أن يعطي نموذجاً أو شكلاً يفومان بدورهما بتبيين مغزى ما سيكون خلاف ذلك متوالية احتمالية . وتبعاً لذلك فإن (البحث عن الزمن الضائع) هي في المقام الأول قصة ولادة حرفة أدبية ، ولادة إحساس بالعلاقة بين الواقع والفن ، والقدرة المنضبطة والمقدسة (أي التي يجب الالتزام الصارم بها كالمقدس - م) التي يمكن أن تتأتى عنها ، إضافة لكونها بنية مكرسة لإعادة استحواد الماضي من حيث هو غبطة وفرح .

على أن وثوق مارسيل بكون الأدب علاجاً من فساد الزمن لا يكتسب بسهولة . ففي مطالع المجلد الختامي يصف الراوي كيف أنه يستغرق ، قبل نومه في إحدى الليالي في قراءة جريدة الفونكورين . وقراءته تحزنه : فهو يحسد الأخوين لما عندهما من قدرات على الملاحظة ، ومع ذلك فهو مدرك في الآن ذاته بأن بصرهما الحاد ليس يرى إلا القليل مما هو جدير بالرؤية لأن كون هذا البصر واقعياً وغير انتقادي يجعله يخطئ الجوهر . هو مفتن لأن الأخوين كونكور يقنعانه على الفور بعوزه في إل « مواهب » الأدبية ، ويرتاح بصورة غريبة لأن الأدب الذي عدّه في السابق جد مركزي هو — كما يظهر — غير قادر على خدمة طموحه في بعث الماضي . وهذه هي قطعة حاسمة في الكتاب ، ويلفت النظر إليها بشكل خاص أمران . ففي المقام الأول لا يُعثر فيها على الصفحات الثمان التي « يقتبسها » من الجريدة . وإذا هو منهمك في الهية يفضل ممارستها فإن بروسست ليس يقتبس بل يحاكي (يعارض بقطعة فنية شبيهة) . والمادة التي يعيرها الأخوين ليست ملكهما إطلاقاً بل ملكه هو . إذ أنه يحملهما على وصف حفلة عشاء في بيت فيردوران كما أتى هو هذا العمل بدرجة كافية في كثير المرات لكن بلغة مختلفة تماماً في المجلدات الأولى من الرواية . والنتيجة هي بالطبع تصرف في الوعي الأدبي : ليس يصف بروسست ، كما يفعل جويس في (يوليسيز) ، موقفاً من مخيلته على طريقة كاتب آخر فحسب ، لكنه يفعل هذا كيما يبدو على الراوي أنه يقنع نفسه بعجزه عن الكتابة . لكن في المقام الثاني ، ليست القطعة سوى توطئة للبرهنة المزهوة ، في زمن قريب لاحق ، بأن الكاتب يمكنه الوقوع على الحافز ، المادة ، الوسائل التي ستمكنه من أن يصبح كاتباً . وعقب خبرته الغامضة في مكتبة غيرمانت فإنه يستشرف الزمن الذي سيصبح معه العمل الأدبي الذي يفكر بكتابته ضمن الرواية ، تلك الرواية ذاتها . وهكذا تدور العجلة الروائية كامل دورتها — كما يبين تماماً أن « الطريقتين » في مجلد سابق (جانب سوان Swann وجانب غيرمانت Guenmantes ليستا غير قابلتين للمصالحة ، كما كان الراوي اعتقد في سن الشباب ، مثلما تماماً تصبح رواية (فرانسوا اللقيط) لجورج صاند ، والتي تذكره

بشكل مؤلم في الصفحات الافتتاحية للمجلد الأول باستسلام والدته لعوزة المنك للأعصاب في الإرادة ، وسيلة الكشف الأدبي الذاتي التي ستعوض عن فقدان الإرادة ذلك عندما لاقي لساً رفيقاً محبباً في مكتبة غير مانت . ويرى أن « الكتاب الأساس » الذي يتصوره هناك هو « الكتاب الحقيقي الوحيد » لأنه الكتاب الذي لا يضطر الكاتب معه لاختراعه بل لترجمته فقط ، لأنه موجود بالامكان داخله كما داخل أي واحد منا : ويختم قائلاً : « إن واجب الكاتب ومهمته هما تلك السمتان المتوافرتان عند المترجم » .

لكنه ما يزال يلح على أن كتابه ليس سيرة ذاتية بل رواية خيالية - أي فن . وتركيبته ستتسم بالتفنن ، وهو يستخدم استعارات شتى مقارنة إياه بكاتدرائية ، أو بفستان : وهي أشياء تتصف ، كل على طريقته ، بتركيبات مفصلة ودقيقة وتتطلب بحد ذاتها مدة ، وصبراً ، وعناية في بناء مختلف المواد في شكل خطة شاملة لا ينكشف الهدف منها إلا عند اكتمال جماع الشيء . ولعلها ، كما رواية موزيل (الرجل بلا صفات) (١٩٣٠ - ٤٣) لن تكتمل أبداً ، لأن عدم الاكتمال هو ، كما في جلّ الروايات الحديثة ، شكلها الحقيقي ، كما تنتصب بعض الكاتدرائيات ، مثل المحراب الكبير في Narbonne دون اكتمال « نتيجة المقياس ذاته لمخطط المهندسين » . والرواية ، إذن ، على المستوى الكبير يمكن أن تمتح من مادة السيرة الذاتية لأن الكاتب قد يشعر أنه مكره على الكتابة عما عرفه ، أو شعر به ، أو خبره ، لكن العمل سيتجاوز محيطه . وهذا شيء محتوم بسبب طبيعة القراء ، ذلك لأن « كل قارئ إنما ، عندما يقرأ ، يقرأ عن ذاته فقط » . لكن راوي بروسست ، وهو نفسه مارسيل ، لا يشعر بمشاعر الأسف لأن رواياته عن علاقاته الغرامية سوف تقضي بالبحود تجاه من أحبهن من النساء ، « هذا التنديس لذكرياتي من قبل قراء مجهولي الهوية » ممن يطبقون مواقفهم الخاصة على الرواية « قد تم خارج ذاتي من قبل » في عملية انكسارها خلال الوسيلة الأدبية . ففي الخلق الأدبي تحول الخبرة الفردية إلى « مكافئ

روحاني « . وفي اكتشافنا انفسنا نحن نميط اللثام عن عالم الفن الذي يقبع بداخلنا . ولاننا بالفن وحده نخرج من ذاتنا فان اسلوب الكاتب ليس مسألة تقنية بل مسألة رؤيا او كليانية رمزية . لذا فروايتة تكتشف ما هو كائن قبلا إضافة الى تبيانها الانفتاحها الخاص : ولذا فهي تشرعن نثرها البطيء المتضام ، وسلاسل اقترانها المعقد ، وجريان لفتها ووعيتها الحساس ، ونوعيتها المستغرقة في ذاتها . وهي تكتسب ، اثناء مسيرتها لا شخصائيتها لتتصير الى رمز متماسك . لكن صيرورة الكتاب هي أيضا صيرورة الكاتب ، كما هي الحال مع العديد من الروايات الحديثة ، الى « الحياة الحقة ، الحياة التي لاقت الكشف والاستنارة اخيرا ، الحياة الوحيدة المعيشة حقا ، هي حياة الكاتب » حسب تعليق بروس ت .

ان « البحث عن الزمن الضائع » هي صورة الفنان واكتشاف الجمالي الذي يتم رسم الصورة به ، ومن الواضح أنه جمالي حدائي . يتكرر موضوع الفنان المصور بشكل مستمر في الرواية الحديثة ، وهو إحدى الوسائل التي يتطور بها الشعور الذاتي الجمالي للنوع من خلال الكلاسيكيات العظيمة للحداثة . فمارسيل بروس ت ، وتونيو كروجر مند مان ، وستيفن ديديالوس عند جويس ، وادوارد عند جيد هم جميعا « صور للفنان » . وهم جميعا أجزاء من حبيكات تأخذنا نحو مركز احتمالية رمزية بالنسبة للفن . والفنان الحديث ، وهو منفي في الغالب ، يتخذ شكل الجنى ، والمسافر في الفنون المجهولة ، والتجسيد للصعوبات في الشكل الذي يحيط به محتلا موقعا في المنظورات المعقدة للكتابة ذاتها . وبهذه الطريقة فإن مؤلف جويس بكامله يشكل عملا يشابه الى حد بعيد عمل مارسيل في « البحث عن الزمن الضائع » . فكل واحد من أعمال جويس الرئيسة الثلاثة - « صورة الفنان في شبابه » (١٩١٦) ، « يوليسيز » (١٩٢٢) ، « يقظة آل فنيغان » (١٩٣٩) - هو ضمنا إعادة تعريف للعمل الذي سبقه ، وكل واحد يشكل جزءا من معنى جمالي متواصل . هناك تطور موضوعاتي متصل ، لكن التقدم الشكلي منفصل : إن الاعتراف التخيلي السمة في (صورة الفنان) والقصيدة

الملحمية الهزلية في (.اليقظة) لديهما ، من الناحية التركيبية ، القليل
 بما هو مشترك بينهما ومع ذلك فهما جزء من رسم مثلثي triptych
 الأشكال . و (صورة الفنان) هي bildungsroman (١) للفنان
 الرمزي - الحدائي ، ستيفن ديدالوس ، والتي تصف مسعى التحول
 الفني كسيرة ذاتية تعاطفية وكموضوع محتوى شكلياً في عدة
 أساليب إيطارية في آن . ويستمر احتواء ديدالوس ضمن عالم الأشكال
 في رواية (يوليسيز) والتي يحتل فيها موقعا ثانويا الى أن يتلاشى في
 العالم الاشخصي القصي لـ (يقظة آل فينيغان) عالم عمل على صنعه
 وتماسكه لفته ذاتها . في (صورة فنان) يصور جويس مقدما هذه
 الحركة بتشبيده تراتبية جمالية ، الفن ينتقل من الغنائي الى السردى
 الى الدرامى ، وهذا الأخير هو فن اللامبالاة الخاصة بالمؤلف ، فن الرمز
 التماسك والقائم بذاته . وفي العملية ذاتها يفقد الفن تحديده الذاتية
 ولا يفدو شيئا مكثف الصنع فحسب بل اسطورة ، و (يوليسيز) تبحث
 عن شكل لمثل هذه الاسطورة ، لكنه شكل حديث ، والنتيجة ، في الواقع ،
 هي الرواية الحديثة بامتياز . إن فكرة التجسد الجديد لأوديسيوس
 المحتال في مطوّف رث لجمع الاعلانات ، وفكرة تكبير تطواف البطل خلال
 عشر سنوات في الأربع والعشرين ساعة ليوم صيفي في دبلن هو ما يميز
 الشعور الداتي الادبي الساخر للحركة الحدائية . فقد البس المبتدل
 واليومى لباس الاسطورة بفعل ذلك ، والذكر المعاصر يكتسب قامة البطل
 الاسطوري . بمثل هذه الوسائل تتجاوز الرواية التوثيق السري
 والواقعي - الطبيعي الذي يدخل في صنعها . وفننا يتموضع في السياق
 اللانهائي للفن ، وعلى نحو معاكس ، رغم ذلك ، فإن الملحمة القديمة
 تولد من جديد - مثل كونسيرتو لباخ استنسخه شوينبيرغ - في شكل
 اصطلاح جديد . لكن المصطلح نفسه قد خضع لمساومة غريبة ، فالأسلوب
 الأرقى يهزأ من الأدنى ولذلك فالكتاب يستحضر عالما من الأشكال المفقودة

(١) الكلمة الألمانية لـ « رواية النمو » - وعندما تُمنى بشكل خاص بنمو الفنان تصبح
 kunstlerroman وهي الكلمة الألمانية لـ « رواية الفنان » - م .

أو المجزأة . وتدلل المحاكاة الساخر والمعارضة الفنية واستخدام التعدد في اللغة على العوز في الحكبة والمناقشة في العالم المعاصر . فالرواية تحتوي على التاريخ الفاسد الذي يجب على الرمز أن يتجاوزه ، ويصبح الاكراه صوب التقنية سمة لعالم ليس فيه من التماسك سوى تماسك الفن .

والحق أن (يوليسيز) تنكفئ على عنصر التدمير في الفن كما عنصر الخلق فيه الذي يقع في الانطواء الحدائي . ويعطى الطموح الى الفنون المجهولة والأشكال الجديدة المتجسدة في حرفة ستيفن ديدالوس الكهنوتية والمقدسة بعدا من الشك لا يرتاب في شخصية ديدالوس فحسب ، بل ، في الحق ، في كامل المحيط الذي يصنع فيه الفن الحدث .

وعليه ، فإن صورة الفنان الحدائي توجد ، بطريقة غريبة ، في عمل جويس لترتاب فيه (الفنان) وكذلك لتشرعنه . وهذا ينطبق على عمل توماس مان أيضا . وكما عمل جويس فإن عمل مان ينحو باطراد نحو الرمزي . وهذا التوق نحو الرمز الخلاصي يظهر ببطء الى العيان من داخل بنية روايته الأولى (آل بودينبروك) (١٩٠١) ، وهي تاريخ طويل لمسيرة إحدى العائلات على طريقة المدرسة الطبيعية كما هو واضح ، يعالج التحطاط عائلة لوبيك البورجوازية . لكن الرواية عبارة عن مجاز معقد للطريقة التي يولد بها الفن من ثقافة محتضرة . وتمثل الشخصية المهمة هنا في شخصية هانو الرقيقة وبمعنى ما المميته ، وهي تنوب بشكل جلي مناب المؤلف (الأولى من بين كثرة : تونيو كروجر ، غوستاف فون آشينباخ ، فيلكس كرول - في أعمال مان) . لكن ، كما بالاضبط يخرج هانو من النسيجة الكثيفة المتقنية المذهب الطبيعي في (آل بودينبروك) وبالتالي ينتمي الى ، وكذا يتجاوز ، الشروط التاريخية التي كونته ، فكلها تفعل ورحلة مان الجمالية . عندما قرئت (آل ودينبروك) كرواية على المذهب الطبيعي واتهم الكاتب بالانتحال من الحياة اتى مان بالدفاع الكلاسيكي على الطريقة الرمزية : « عندما ألقت جملة من شيء ما ، ما علاقة ذلك الشيء بما بالجملة ؟ » وليس الموضوع بل الصناعة هي التي تشكل موضوع التأمل . وهذا مركزي بالنسبة للحركة الحدائية . فهو

يسبغ شكلاً على الحياة ، ونموذجاً واسطورة على الحوادث الطارئة للتاريخ . وتتولى قدرة الخيالي القيادة . ومع ذلك ، فإن تلك الاطلاقية الفنية (« افضل أن أرى الفن كمطلق » ، قال معلماً) الخضع دوماً للتسوية في عمل مان . فاللقاء الرمزي يشكل دائماً جزءاً من المطالب . والروايات والقصص تنحو باطراد صوب الرمزي ، والميتولوجي ، واللازمي في (الجبل السحري) ، (الدكتور فلوستوس) ، و (يوسف وأخوته) ، ومع ذلك فإنها تشدد بالحاح غالباً ضمن الشكل الرمزي ، على ما يعارض الرمز : الحوادث العارض ، الواقع ، التاريخ . وعند بروست ، وجويس ، ومان يمكننا أن نتبين ، وكجزء من نتائج الانطواء الحدائي ، الرغبة في الشكل النقي - في ما يدعوه إي. م. فورستر في (جوائب الرواية) وبكل احترام التزييف : ذلك التشكيل للنموذج والكليانية الذي يجعل من الفن نظاماً يقف خارجاً وبعيداً عن اللخبطة البشرية ، شيئاً متعالياً ، كلاً نورياً . الكتاب الثلاثة جميعاً يجسدون الرغبة ، جميعهم في صراك معها ، والنتيجة هي عنصر عميق من المفارقة الساخرة يتولى القيادة في روح الحركة الحدائية . على أن مفارقة مان الساخرة هي الأكثر اكتمالاً ، وذلك لأن مطالب التاريخ ، والطبيعية ، والحاضر هي بالنسبة له جد حقيقية . وباطاله تقدم في العادة ، في موقعها التاريخي ، كجزء من النضال المعقد للجمالية في الثقافة البورجوازية المتأخرة . في (موت في البندقية) يقتل آشينباخ على يد رمزه هو ، موضوع للتأمل ملوث تشكّل في جزء منه بمقاومة إبداعه هو إلى ما وراء حدوده (الإبداع) القابلة للسيطرة عليها . في (الجبل السحري) يتصارع الركود الرمزي مع الجدلية الفكرية وجدلية التاريخ الأكثر مشقة . مرة أخرى ينبثق الفن كسحر مميت . ويقبل مان على الدوام بتسوية الحل الوسط بشأن التحول *metamorphosis* الذي يخلقه فنه ، وهنا مكن المفارقة الساخرة المشهورة لديه . لكن المفارقة الساخرة تتكرر في الحركة الحدائية - مفارقة تفر بالفوضى والهوة السحيقة اللتين تكمنان في أساس الكمال الفني وتشرطانه . ويفدو عالم الفن عالماً خطيراً على نحو غريب ، عالم ادراكات وأوهام ولذتها قوى قادرة هي ذاتها أن توضع موضع الشك .

وعلى نحو مماثل لا يمكن لاكمال العمل الفني وتماسكه أن يكونا ، وعلى نحو تناقضي ، سوى عمل خيالي أفيق . وقد تبين مان هذا الأمر ، وبالنسبة للفنان يصنع عالماً من هذا القبيل خلق مان مجازاً (استعارة) مناسباً بشكل فائق كتب عنه مرتين ، في مبتدى ومنتهى حرفته الفنية . والشخصية التي يعطينا إياها هي فيليكس كرول ، الفنان الفشاش ، رجل تتحول موهبة الخلق الخجولة لديه إلى موهبة للخداع في نهاية الأمر . ومقابل صورة الفنان الشهيرة عند جويس ، والصانع المتأنق ، والكاهن العلماني يلزمنا ، إذا رمنا الاحاطة بكامل منظور الشك الدلالي الحدائي ، يلزمنا أن نضع كرول وتضمينه الأعوج بشأن منزلة الفن ومغزاه .

- ٤ -

حيث أننا ندرس الانطواء الجديد الذي ولج الرواية في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر ونمخض عن تغير جذري في الشكل فإنه يمكننا ، تبعاً لذلك ، أن نبين في ذلك التطور دافعين متناقضين نوعاً ما . أحدهما يتمثل في الرغبة لتحرير الرواية من محدودياتها الأولى - واقعيتها الخارجية المسطحة ، اعتمادها على العالم المادي والحوادث العرضية المهلهلة للنثر - وسبر حقيقة الحياة ومراتب الشعور الحديث بحرية وتكثيف أكبر . هذه الرغبة عبرت عنها فيرجينيا وولف في مقالة مشهورة : (١)

لو كان الكاتب انساناً حراً وليس عبداً ، لو أتيح له أن يكتب ما يشاء ، وليس ما يجب ، ولو استطاع أن يبني عمله على شعوره الخاص وليس على العرف ، لما كان هناك حبكة ، ولا كوميديا ، ولا تراجيديا ، ولا اهتمام بالحب أو الكارثة النهائية في الاسلوب المتعارف عليه ، ولا زر وحيد ، ربما ، مخيط بالطريقة التي يرغبها خياطو بوند سترت . ليست الحياة سلسلة متلاحمة من المصاييح المنسقة هندسياً ، لكن هالة نورانية ، مغلف شبه شفاف يحيط بنا من مبتدى

الشعور الى منتهاه . اوليست مهمة الروائي ثقل هذه الروح المتبدلة ، هذه الروح المجهولة وغير المحوطة مهما كان الانحراف أو التعقيد الذي قد تظهر عليه ، بأقل قدر استطاع من خليطة الغريب والخارجي .

هذه بالطبع دعوة الى وضع الرواية ضمن مجرى الشعور البشري وفيرجينيا وولف هي على قدر من البيرية Patenian يكفي للاعتقاد بأن الوعي هو بحد ذاته جمالي . هو نوع من رؤيا ذاتية عليها مسحة شعرية نحن جميعا (ولا سيما - مع ذلك - النساء) نعيش فيها ، حالة غير مشروطة من الاسترسال الحلمي العالي والوعي مماثلة لحالة الفنان . وعليه تغدو الرواية الحديثة رواية الوعي الجميل . فهي تتفادى اعراف القص وتقديم الواقعة . وهي تتجاوز المحدوديات والتبسيطات غير المشذبة للواقعية كما تخدم واقعية أسمى . الرواية الحديثة هي الأكثر حرية ، وحريتها ليست حرية الاتسام بمزيد من الشاعرية فحسب بل بمزيد من المصادقية مع الشعور بالحياة . وعليه ، فإن رواياتها العظمية في العشرينيات واولئ الثلاثينيات ، ولا سيما (السيدة دالوي) (١٩٢٥) و (الى المنارة) (١٩٢٧) ، و (الامواج) (١٩٣١) هي روايات نموذج أكثر منها روايات حبكة ، روايات تألف فيها الحساسيات العالية للشخصيات المركزية وتتعاون مع وعي المؤلف الانتاج الشكل . وقد نوهت قائلة « انا أجرد ، من عمد الى حد ما ، مع ارتياحي بالواقع - برخصه » ، لكن النتيجة ليست ببساطة نقاء شكلياً بل تصويراً لمسرى العقل البشري الحساس - وبالتالي عملاً خيالياً يعيد تصريف العلاقة المفترضة بين المؤلفين وشخصهم ، الشخص والزمين ، العقل والزمن ، ويعيد تحديد (تعريف) العناصر الهامة بكافة - القصة ، الحبكة ، الكارثة - في الرواية كنوع . ونحن نخبر استكشافا لجماليات الشعور وجماليات الفن في آن ، في تقفيهما المتزامن ودون أي احساس حقيقي بأزمة فنية - بل بالحري بنوع من الحرية الفنية البهيجة . وعليه ، فإن

اعمالها ، كما رواية (يوليسيز) لجويس ، تتجلى ذاتياً . وهي تشكل
كوناً شاملاً وتدوم بنفسها ضمن اكتمال رؤياها الخاصة .

هذا أحد عروق الرواية الحدائية ، لكن يمكننا أن نبين بجانبه
تطور عرق آخر : الرواية تهرب من الواقعية المادية لا لتنقل إلينا الوعي
أو الشعور بالحياة بتكثيف أكبر إنما لتستكشف فقر الواقع وقدرات
الفن ، وقدرات المنظور والشكل والتي تقع في المسافات الفاصلة بين
المعطيات والشيء الإبداعي . هذه الرغبة عبر عنها أندريه جيد في
(المزيفون) (١٩٢٦) من خلال نائبه ادوارد - والذي يشتكي ، كما تفعل
فيرجينيا وولف ، من أن الرواية قد « تمسكت دوماً بالواقع بتهيب » ،
بيد أنه يقترح هدفاً بديلاً : رواية عن علاقات الواقع والشكل ، رواية
ذات احتمالية حرة ، رواية فيها مجموعة من التقنيات ، وتقطع جميع
الطرق في وقت واحد ، رواية تعالج كل شيء . وقد اقترح جيد أن يطلق
على هذا الكتاب روايته الوحيدة . أما أعماله الروائية الأخرى فقد
كانت ، كما رآها ، جزئية ، وأطلق عليها تسمية « حكايا »
أو « تهريجات » عوضاً عن ذلك . لكن (المزيفون) تبقى الشيء المستقطر
في مجال الشكل الروائي . فهي تشتمل على رواي يدمى ادوارد يكتب
رواية تدمى أيضاً (المزيفون) . وفي وقت واحد نراه يحتفظ بدفتر
يوميّات يقبس منه جيد بحرية ، وكان أثناء تأليفه للكتاب يحتفظ أيضاً
بمجلة كان يفكر بالنشر فيها وقد نشر فيها بالفعل بعد فترة قصيرة .
والنتيجة هي ، بلا ريب ، رواية تمثل لعباً مصطنعاً بالمكعبات الصينية ،
وهي لعبة ممتعة جداً . لكن جيد عقل جاد وصادق ، والكتاب هو تأمل
متفنن في طبيعة عمل خيالي . فهو مركب بطريقة معقدة لكنها ، في الحقيقة
أنيقة ومرتبطة للغاية . فالحياة التي يعكس ، والواقع الذي يوجز هو -
بالمقارنة الواقعية ، مشوش وقاس - حياة ملوّهة القتل والانتحار ، وفض
البكارة من دون حب ، والزنا بالوكالة ، رغم أنها تتسم أيضاً بالماطفة
المستوفاة (لكن نحو الجنس المثيل) والتكريس الوالدي. والواقع هذا يحوي
قصة مصورة على أنها حقيقة لكنه واقع ميثوس منه ، وتشكل حقيقة

ان التعاسة قد حسمت في النهاية ، بعد سفك الدم ، وأن نظاماً يخلو من الاستقرار قد أعيد من جديد ، تشكل بحد ذاتها تعليقاً ساخراً : الأدب هو ترتيب يعقب الهلهلة الفوضوية في الحياة . وإدوارد ذاته هو نوع من روائي ناقص لذلك هناك بعد آخر لمسافة تهكمية - ليس بين ادوارد والعمل الروائي الذي هو بصدد كتابته ، بل بين جيد وإدوارد . وتجعل تقنيات الباروك من الأهمية بمكان أن إدوارد يتخذ كمثاله الجمالي (فن الفوغ) لباخ ، على الرغم من أن شخصية أخرى تتخلص من هذا باعتباره صرحاً تجريدياً مملاً . هذا ، وإن اقرار جيد بمشكلة الكاتب الأساسية - حقيقة أن الفن الروائي هو وسيلة الفنان المتجددة أبداً وغير الكفية أبداً للاحاطة بأشكال الواقع المتبدلة والمفعمة بالحياة - ينعطف به ، تبعاً لذلك ، ليس الى تاريخ تأليف الكتاب فحسب ، بل الى مسألة تطاله . تعلق إحدى الشخصيات قائلة إن الروايات الجيدة تكتب بشكل أكثر سلاجة من هذه ، والعنوان يشير مسألة الزيف الشامل للروايات بكافة ، والتي هي عملة مزورة . على أن هذا التناقض المركزي ليس يتسم ، مع ذلك ، بالعقم . فجيد يعنيه كيما يعكر صفو الرضا بخصوص كل من الأدب الخيالي والواقع ، وهو يفلح في ذلك . والنتيجة هي شيء يقارب المثل الفلوبيرتي عن « رواية دون موضوع » ، الى الحد الذي يبدو أن الكتاب يحذف من ذاته جميع العناصر التي لا تنتمي تحديداً اليه ، المادة البسيطة للحياة الخارجية ، المعطيات من الحياة والتي بإمكان القارئ ذاته توفيرها . إن الوصف الذي وصف به موزيل (الرجل بلا صفات) - « ما ترقى اليه القصة التي تكون هذه الرواية هو أن القصة التي كان يفترض أن تروى فيها لم ترو » - يلائم (المزيفون) تمام الملاءمة ، وليس بسبب من أن رواية ادوارد لم تنته قط ولذا لم تبلغ إلينا فحسب . بصور جيد استقلالية المادة الروائية التي تخرج عن نطاق السيطرة وترتكب أعمال العنف قبل أن يلقي القبض عليها وتقيّد الى ما هو نظام في سيمائه . والتضمين هو أنه لو لم تكن الحياة فوضى دموية فإن القصة التي لم تروى يمكن دائماً أن تروى . ومع ذلك ، فنصف رواية للقصة يتيح رواية أخرى - رواية تختص بخلق ليس العالم بل الكلمة

بتلك المنظورات وتلك الصعوبات التي تتجاوز مادة الواقع حيث يصنع الفنان ، ويشكل ، ويرتب بتزييف متأنق .

- ٥ -

في (تجريد الفن من إنسانيته) يلاحظ أورتيغا إي غاسيه أن من نتائج تحول الرواية الحديثة عن الواقعية والتصوير المصطبغ بالصبغة الانسانية هو أن الفن ينحو الى أن يصبح لعبة أو احتيالا ممتعا . والحق أن الحالة تتمثل في أن اندفاع الرواية الحديثة الكبرى نحو تحقيقها كفن - تشديدها على سلطة الشكل والتقنية ، وعلى دراما وعي الفنان ، وعلى الجوانب الموسيقية في البناء ، وعلى ميلان الكتل الموضوعاتية والمكانية والجمالية ، والتي تخطط الرواية الى بعضها من داخل وتستهوئ ليس إحساس القارئ بالتاريخ بل إحساسه بالانساق الجمالي - قد كانت أيضا جزءا من ارتياب حاد بالفن ، وإحساسا بوجود افتراق صعب قائم بين الفن والواقع . هذا ، وإن ادراك صفة الزوال السريع والتقطع التي تشوب الواقع الحديث ، وسرعة تلاشي الشخصية ، والتعاقب غير المنتظم للزمن ، يفزرو الرواية الحديثة . والحق أنه ما إن أفلح الفنان في حمل قارئه على أن يكون ، بتعبير ماكس إيرنست ، « مشاهدا عند ولادة عمله » ، كما فعل العديد من الروائيين المحدثين ، حتى نرى أن ما آل القارئ الى المشاركة به هو معرفة ليس قدرة الطاقة المبدعة وإمكانيتها في التعالي فحسب ، بل كذلك لا واقعها التناقضي . والرواية تصبح بالنسبة للقارئ خلقا ، « شيئا متراصا جماليا » كما يقول فورستر . لكن الخلق هو بحد ذاته عمل خيالي ، نموذج أو شبكة مربعات توضع فوق الواقع ، تدخل شبه الهي . هو صوغ لكنه أيضا تزييف . وهو ينضج بالأنظمة التي تبين في الواقع ، لكنه يكتشف أنظمتها الخاصة به والتي هي أنظمة الفن . وقد حذرنا إيريس مردوخ مؤخرا من « تعزيات الشكل » وتحدثت عن حاجة الرواية لأن تكون مفتوحة على احتمالية غير منطوقة ، وعلى لا شفافية الأشخاص وتعقدهم . (٧) وخلف هذا الحث

تكمّن المجادلة الأقوى التي تتسم بها الرواية المحدثّة - المجادلة القائمة بين الفن الذي يصنع الحياة ، والفن الذي يؤكّد بأنه هو الحياة ، بين الفن الذي يلتمس كونه الداخلي وبين الفن الذي يلتمس واقع ونسيج العالم المادي والنظام الاجتماعي ومفهوماتها المألوفة عن « الشخص » و « الزمن » ، بين فن المنظورات الطويلة أو المعقّدة وأدب « تلك المسافة الوسطى الذي يضع الأفراد في منظور عامل واحد » (٨) - والمجادلة لا تزال لدينا . لكن لن يجدي فتيلاً أن ننسى أن الحوار لا يقوم بين الروائي الحدائي وتقيضه فحسب (كما بين جيمس ويلز ، مثلاً) (٩) بل كذلك داخل الرواية الحدائية . في الحقّ انه جزء من الانطواء الذي قمنا باستكشافه . إذ ، مرة تلو المرة قامت الرواية الحدائية باستكشاف المسافة الفاصلة بين « الشيء المتراصّ جمالياً » ولخطة الحياة البشرية ، بين الشعر والتاريخ ، بين الرمز التحول والمكان الذي يشغله في الزمن الذي يعوزه النظام . وقد تدلّت في توازن غريب بين القدرات المفعمة بالطاقة التي تسمّ التاليف الجمالي والمزام الوازية للتاريخ أو الاحتمالية ، بين الحيلة البارعة للأزل والاعتقاد بأن هذه الحيلة أو الوسيلة ليست أكثر من عمل خيالي معرّ . وقد مضت الرواية الحديثة تلعب على هذه التناقضات منذئذ ، ويمكننا أن نضيف إنها لعبة غاية في الجدّة ، ذلك لأن طبيعة الأعمال الخيالية تعيننا جميعاً .

وفي الراهن تبقى العلاقة بين الخيالي والواقعي مادة حيّة للجدل القائم حول الأدب الخيالي ، وأيضاً بداخله . إن المآزق الذي تتحدث عنه إيريس مردوخ هي نفسها تجسده أيضاً ، في كتابتها ، على الرغم من أنه بأشكال أكثر رقة مما فعل الحدائيون العظام . وكذلك ، أيضاً ، تفعل موريل سبارك (تقول كارولين ، بطة (المواسون) : « أنوي أن أفهم جانباً وأرى ما إذا كان للرواية أي شكل حقيقي غير هذه الحبكة المصطنعة . لقد اتفق واني مسيحية ») وجون فاويز ، ولا سيما في (المشعوذ) . في فرنسا حقق صاموئيل بيكيت مائة تأليف روايات تتفكك

الى صمت وهي تتكشف لنا ، بعد ان تم صلبها على التناقض الذي مؤداه أنك « إما أن تكذب أو تكف عن الكلام » ، وهذا عرف شائع لدى كل الروايات لكن ببيكيت استكشفه بمنطق وسواسي على نحو خاص . ونهاية رواية كلود سيمون الأخيرة (معركة فارسال) ، حيث تقنية « المشاهد المشاهد » فيها هي حداثية بشكل جلي ، تعود الانضمام الى بدايتها ، كما في (يقظة آل فينيغان) الفيكونية و (مولوي) لبيكيت . وفي الأرجنتين نشر جورج لويس بورغيس رواياته ، والتي تلتف بشكل القصة القصيرة على ذاتها ، وتنطوي على دنيا من التخيلات الروائية التي تحدثس لا بمطالب العالم الواقعي بملازمة الواقع فحسب بل بالقدرة العليا للأنظمة المستقاة من موارد التراكيب اللغوية ذاتها . وفي الولايات المتحدة قام ذلك الكوزموبوليتاني الأنيق فلاديمير نابوكوف بمطاردة فراشات الواقع المتلاشي بسرعة بشبكات الكلمات التي تطمح هي ذاتها الى شرط اللعبة المنظمة . وعلى نحو مماثل ، أنتج جون بارث ، في ردة فعله ضد الكون المغالي في حرفيته (يقول : « الواقع هو مكان جميل جدير بالزيارة لكنك لن ترضى بأن تعيش فيه ») أدباً تنكفيء فيه الخصائص الشكلية للأدب الخيالي الى داخله عاكسة الحقيقة التي مؤداه أن النظام البشري بكافة هو عبء مفروض على تفاهة الخبرة . وتجد الطريقة ، والتي تتكرر هذه الأيام الى درجة تصبح معها عرفاً سائداً ، تعبيرها انرائج في رواية الخيال العلمي لكورت فونيفوت التي يشكل فيها الهرب من متصل المكان - الزمان ومن الضرورات المألوفة للحبكة والتعاقب أمملاً مماثلة . والحق أنه قد أصبح عرفاً سائداً تقريباً ، في الراهن ، أن نفترض بأن الرواية الواقعية قد « ماتت » وأن الخيال هو حبكة أخرى مفروضة على ذلك العالم المؤلف من عدة خيالات ندعوها « الواقع والتاريخ » . وأن لا وجود هناك لخبرة مفهومة عموماً نشترك فيها جميعاً ونؤمنها جميعاً . وعليه ، فالرواية هي ضمناً تصميم وتصميم فقط ، شكل للفن والفرح ، عالم يسرّ بعملية صنعه ذاتها . وإذا الواقع حرفي على نحو مهين أو سوربالي (فوق واقعي) على نحو شنيع فإن الرواية ، تبعاً لذلك ، قد مالت الى ان تغدو ، بالنسبة لمجموعة معتبرة ودولية من الكتاب ، مناسبة خاصة

للنظام - أو الفوضى - توضع قبالة مظاهر النظام أو مظاهر الفوضى
الأخرى بكافة .

ومعظم هذا يرقى في الزمن إلى روح المحدثين - القدامي ، برغم
وجود بعض الفوارق الهامة . والحق أن كامل السؤال عما إذا كان تقليد
الانطواء والتجربة متصلاً أو متقطعاً بشكل حاد ، هو سؤال صعب .
لقد اعتقد غالباً أن الرواية قد ارتدت في الثلاثينيات إلى الواقعية
الاجتماعية والسياسة ، وذهب الجدل ، على نحو مماثل ، إلى أن
سنوات ما بعد الحرب ، في الكلترا على الأقل ، قد شهدت ردة فعل
ضد التجريبية الحداثية . ومع ذلك ، فهناك في الكلترا ، والولايات
المتحدة ، وفرنسا أشخاص يتسمون بالاستمرارية : فوكنر ، بيكيت ،
مالكولم لاوري ، همنغواي ، سارتر . ولعل من الأفضل دراسة السؤال
المقيد على ضوء ما حدث في فرنسا حول الحماس للالتزام في الثلاثينيات ،
والبحث الوجودي عن الشخصية في الأربعينيات ، والحق أن الروايات
الباقية بحق في هذه الفترة - (الشرط البشري) للملرو (١٩٣٣) ، و
(الغثيان) (١٩٣٨) لسارتر ، و (الغريب) (١٩٤٢) لكامو - هي
انجازات شكلية معتبرة ، يجب أن لا يهتم على طبيعتها - أما وإن النقع
المثار قد رسب قليلاً - تحيزها الإشاري والواقعي الواضح ، واهتمامها
باستخدام النثر ، كما شدد سارتر في (ما الأدب ؟) (١٩٤٧) كواسطة
للتواصل ، والعمل ، والتاريخ . وعلى الرغم من هذه السمات الواضحة
لا يمكن أن يفوت انتباهنا التعقيد الشكلي لهذه الروايات . فرواية
مالرو مبتناة بشكل دراما مأساوية في خمسة فصول مؤطرة بافتتاحية
وفصل ختام ، وكما ذهب الجدل في مقالة لاحقة (١٠) ، تظهر كثيراً من
الملامح الرمزية . أما (الغثيان) فهي تعود باستحياء إلى أسلوب « دفتر
اليوميات المكتشف بين أوراق الـ » الذي وسم الكثير من الأدب الخيالي
للقرن الثامن عشر . و (الغريب) هي تمرين مفصل في البلاغة يمارسه
راو خجول يكلف كامو باقناعنا ببراءته الجوهرية . لقد كان هؤلاء
الكتاب ، بقدر ما دعوا بـ (nouveaux romanciers) (الروائيين الجدد) ،

هم الذين طوروا ما يراه جون ستوروك الملمح البارز في اعمال روب - غرييه وكلود سيمون الا وهو السرد بوساطة « شخص المتكلم الاشكالي (الذي) يشكل سرده التجسيد المادي لداته » ، والاقلاع عن الصيغ التقليدية للزمن الماضي في السرد لصالح الزمن الحاضر (١١) . والحق أن الفضول الشكلي للحدثيين قد بقي ناشطاً لدى الكثير من كتاب ما بعد الحداثة الذين كلفوا بالواقعية والتاريخ ، من سارتر الى انغوس ويلسون الى نورمان ميلر . وقد قاموا ، الى حد ما ، بتعديل المجادلة ، وانصاعت الحرفة للتاريخ . وعليه ، فما زلنا نرى في المحدثين الكلاسيكيين القوة الكاملة لما يمكن لرواية الانطواء الجمالي ان تكونه وتفعله : وهنا يمكننا أن ندرك شدة الوطأة والضغط التي ابتدعت في ظلها ، وكذا الاشرافية الرمزية التي قد تطمح اليها . وبالطبع ، فإن الشكل الفني الذي استغفرته جمالياته الخاصة بهذا القدر هو نوع من زهرة نادرة لا تقوى إلا نبتة مكتملة النضج على إنتاجها . هناك خطر واضح للانحطاط بسبب الاستيلاد الداخلي Indreeding ، بقدر ما هناك من خطر ناجم عن تفادي قوة وضغط التاريخ . لكننا نظرنا الى البنيوي لدى هؤلاء الكتاب على انه أكثر من تأمل نرجسي في الفن . إن التأسّي الشكلي عندما يحرز فإنه يحرز بمشقة ويفعل نضال دائم وغالباً مكشوف وغير محسوم . ونتيجة لذلك فإن أقصى ما تبلغه هذه الأعمال هو الوعي الذاتي النقدي بشكل ظلي للفن من النوع الاصيل والخصيب بشكل متفرد .

الحواشي :

- ١ - بنافش واين بوث هذا بشكل قيم في (بلاقة الرواية) (شيكاغو ، ١٩٦١) .
- ٢ - هنري جيمس ، (السفراء) الجزء الأول ، الفصل الأول .
- ٣ - بخصوص الشكل « الأكثر حرية » للرواية الحديثة ، وانتهاء « تحول الشعور » الى خبرة الاكتمال ، انظر آلان فريدمان (منعطف الرواية) (نيويورك ولندن ، ١٩٦٦) .
- ٤ - أورتيفا إي غاسيه « تجريد الفن من انسانيته وكتاباته أخرى » (نيويورك ١٩٥٦) .
- ٥ - مارل شور « التقنية من حيث هي كشف » في « أشكال الرواية الحديثة » لويليام فان أوكونور (محرر) مينيا بوليس ١٩٤٨ و « العالم الذي تتصور » لمارك شور ، (لندن ١٩٦٩) .
- ٦ - فرجينيا وولف ، « الرواية الحديثة » في مجلد ٢ من « مقالات مختارة » (ص ١٠٦) (لندن ، ١٩٦٦) . ونشرت أصلا في The Common Reader (السلسلة الأولى) .
- ٧ - إيريس مردوخ ، « ضد الجفاف » ، Encounter ، (٢١ ، ١٩٦١) ص ١٦-٢٠ .
- ٨ - ج.ب. ستيرن (تأملات في الواقعية) ، مجلة الدراسات الأوروبية (آذار ١٩٧١) ص ١ - ٢١ .
- ٩ - بشأن الشجار الأدبي الشهير بين هذين الاثنين ، انظر (هنري جيمس و ه. ج. ويلز : سجل صداقتهما) لليون ابديل وغوردون راي (محررين) (لندن ١٩٥٨) .
- ١٠ - انظر ميلفين ج. فريدمان « الرواية الرمزية : من هويسمانز الى مارلو » ، ص ٤٥٣ - ٦٦ أدنى .
- ١١ - جون ستوروك ، الرواية الفرنسية الحديثة (لندن ١٩٦٩) ص : ٣٣ .

موضوع الوعي عند توماس مان

بقلم : ج. ب. سترن

— ١ —

تتمثل نقطة انطلاقنا في الجناح المحافظ للأدب التخيلي الألماني حوالي منعطف القرن . فرواية تيودور فونتانه الأخيرة « آل شتشلين » نشرت عام ١٨٩٩ ، بعد سنة من وفاة مؤلفها عن عمر ناهز ٧٩ عاماً . أما « آل بودنبروك : انحطاط عائلة » لتوماس مان ، وهي من رواائع شاب يناهز الـ ٢٦ عاماً ، فقد ظهرت عقب ذلك بسنتين ، في تشرين الأول ، ١٩٠١ . وكلتاهما روايتان تتسمان بالروية والتمهل تتحدثان عن مجتمع راق ، وتمثلان تقریظاً رقيقاً لأسلوب من الحياة تتعرضان بالوصف لانحطاطه ، وكلتاهما سبكتا في قالب نظرت اليه الطليعة الأدبية يومئذ على انه متقادم العهد .

قال شتشلين لدى فونتانه هم Krautjunker ، من طبقة الملاك البروسيين الذين أعوزهم المال ، وقلعتهم الآيلة للسقوط تنتصب على إحدى البحيرات في قرية يحملون هم اسمها ، وتتخالط فيها طبقة العسكر وكذلك طبقة كبار الموظفين . وفي المركز من لوحة (تابلوه) فونتانه يثوي ماجور دويسلاف فون شتشلين العجوز ، ومن حواليه يحتشد خدمه وعائلته ، وتضم ابنه ووريثه ، فولدلمار ، وأخته ، دومينا أدلهيد ، الشماسة في أحد الاجتماعات السرية اللوثرية ، اضافة الى معلم محافظ في مدرسة القرية وقس شاب تقدمي على نحو لا يخلو من الريب ، بينما

— ١٣٥ —

ينسكل الباربيون الاثرياء والكوزموبوليتانيون في سكنهم الانيق في برلين
لحناً مصاحباً لـ « الالحن الانموزج » المشوبة بغرابة خفيفة والتي يمثلها
الشتشيلين الريفي . وتنطوي الحبكة ، في وضعها الحالي ، على انهزام
السياسة الابوية لبروسيا القديمة أمام المرشح الديمقراطي الاجتماعي
« ذي المبادئ » ، وزواج فولديمار من الأخت الأقل طلباً والفاتنة كما
أختها في عائلة باربي .

خلال معظم مسيرته الروائية كان فونتانه لا يشذّ عن المبادئ
الشكلية للواقعية الأوروبية في وضعه الحدث ، والحبكة والشخصيات كما
يرسمها ، في المركز من رواياته وقصصه ، مفسحاً للجو السائد في العمل
أن ينبثق من الحدث ، دون أن يعير اهتماماً للأفكار إلا بقدر ما تخدم
وصف الشخصية . كما يبين عمله الأخير أيضاً عن تلك المهارات الرفيعة
للرواية التي تستخدم الحديث الدارج والمقبولة اجتماعياً - الرواية
الدينيوية - والتي كان هو أول ممارس جاد لها في الأدب الألماني . ومع
ذلك فإن الحبكة في رواية « آل شتشلين » لها ما يبررها . ذلك لأن
المنحى السائد في الرواية هو جوها، الانحدار الرقيق لدوبسلاف شتشلين
العجوز نحو الموت . وعلى الرغم من وجود بضعة الماعات تفيد إلى أن هذا
الانحدار هو جزء من صورة تاريخية أوسع نطاقاً فإنها لا تكاد ترقى إلى
أكثر من تلميحات ، وتأملات عرضية تبقى دون كشف . والقرن القديم
يتجه نحو الأفلو ، بيد أن الروائي الواقعي يستغرقه الاهتمام الشديد
بالحاضر المتجذر في الماضي بشكل لا يتيح له أن يكون متنبئاً بالسواد
القادم .

أما مجال توماس مان الشلب فهو أوسع نطاقاً وأكثر طموحاً
بكثير ، وسيلته السردية على قدر أكبر بكثير من التفنن . قال بودنبورك
هم تجار وشاحنو حبوب المان شماليون (لوبيك) تستغرقهم الحياة
العامة في مدينتهم بشكل كامل ، كونهم أعضاء في مجلس الشيوخ
وقناصل فخرين . كما أن البعد السوسيو - تاريخي للحبكة التي تغطي

السنوات من ١٨٣٥ حتى ١٨٧٧ أكثر وضوحاً نوعاً ما لدى فونتانه . ويتم تقفي التراجع في ثروات شركة العائلة على مدى ثلاثة أجيال ونصف ويرجع سببه الجزئي والقريب - كما أعطى لنا - الى عجز آل بودينبروك عن التكيف مع التغيرات من الميركانتيلية الى الرأسمالية الحادثة حولهم وجنباً الى جنب مع تراجعهم الاقتصادي نلقى الفقد التدريجي لقدرة التحمل الجسدية والطبيعية الاخلاقية ، لينتهي ذلك بوفاة آخر مدير في شركة العائلة ، توماس بودينبروك ، في ريعان شبابه ، وتصفية الشركة لاحقاً . ويكتمل التراجع في الحياة القصيرة المؤسسة الناضجة قبل الأوان لابن توماس ، هانو ، الذي يموت بالتهاب التيفوئيد عن عمر الخامسة عشرة .

هذا وإن غنى وتعقيد المادة الاجتماعية والسيكولوجية التي قدّم منها العمل ذو المجلدين ، والوثوق الذي تم به صفر خيوط السرد ، والتنام المقارنات في الجو المسيطر ، وتداخل الحدث والأفكار - كل ذلك لا تقع على ما يضاهايه في الأدب التخيلي الألماني ، وعندما قال فرانز فير فيل لتوماس مان وهو على فراش الموت ، بعد ذلك بما يربو على أكثر من أربعين عاماً ، بأنه قد فرغ لتوه من قراءته الثانية لـ « آل بودينبروك » وأنه لا يزال يعتبرها « رائعته الخالدة » أعرب مان نفسه عن موافقته المرتبكة وأضاف : « من المحتمل جداً أن تكون حالها كحال Der Freischütz » التي أتبعها (فيبر) بثتى أنواع الموسيقى ، بل إن بعضها أفضل وأجمل ومع ذلك فقد بقيت ، دون غيرها ، حية في أذهان الجماهير . في أذهان الجماهير ؟ إن ملاحظة توماس مان المدونة في دفتر يومياته في كاليفورنيا عام ١٩٤٤ تعيد الى الأذهان الشعبية الواسعة التي أصابها عمله الأول ، والتي لم يصب مثلها أي من كتبه اللاحقة قط . لكن في ذلك صدى أيضاً لتلك المباحكات الأولى بكافة - بعضها لا يعدم السهام السياسية المرمى - والتي دافع فيها عن عمله ضد تهمة « الانحطاط الحداثي » والتشاؤمية . وهو لا يكف قط عن التماهي مع روح الأرستقراطي النبيل الهانسي Bürgertum لكن تقليديته ، وهي تشابه الى حد ما تقليدية ت. س. ايليوت ، تشكل جزءاً من استراتيجية الأدبية . وفي إعرابه بالذات عن تقديره للماضي نراه يفصح عن ادراكه النوستالجي (خاص بالحنين الى

الماضي (المسافة التي تباعد بينه وبين قيمه ومعتقداته وأدابه السلوكية ومحرمانه . والماضي ، بالنسبة إليه ، لا يتوافر في استمراريته في الحاضر ولا كموروث حي ، بل بمثابة الشيء الذي أعيد بناؤه والخاص بفنه المتجرد والساخر .

وإذا كان هناك أية انفس قوية *esprits forts* بين كتاب أوائل القرن العشرين فلن توماس مان ليس واحدا منها . ففي حياته المديدة كاملة يشعر بالحاجة العظمى للطمأنينة ، والحاجة لتدعيم عمله الأدبي المعقد الذي أخذه على عاتقه وذلك بالإشارة إلى جلوره - وفي الحق جذور مان ذاته - في القرن التاسع عشر . وقد أشاد في عدة مقالات أشادة كبيرة بفونتانه ، وفي عديد المناسبات شدد على ما يدين به لفلوير وزولا ، وبول بورجيه ، وتولستوي وغوته . وينعت « الصرح الملحمي » و « الجلد الابتداعي » الهائل لـ « الحرب والسلام » مثالا سلطما « أحلم أنا بمحاكاته بشكل أو بآخر » . كما أنه يتقفى استخدامه لتقنية الفكرة المسيطرة المتكررة *leitmotif* ، في « آل بودينبروك » وخلال كامل أعماله اللاحقة ، إلى « تتبع تولستوي ثانية المتسم بالبساطة والدلالة للعلاقات السردية » . هذا وإن حجم إنجاز تولستوي بالذات يمنحه - وهو الشاب الذي لم يسجل في رصيده إلا بضع قصص ومقالات أدبية - الحرية والجسورة اللتين يحتاجهما في مشروعه : والذي هو ملحمي من حيث الحجم ورغم أنه ليس كذلك قط في الطريقة . ذلك لأنه بينا تتكىء طريقة تولستوي الملحمية على الثقة الإبداعية بأن سردا للناس وأفعالهم ، والمجرد من اللامباشرة الساخرة ، والوعي الذاتي الأسلوبى سيفصح عن حكايته (السرد) الدالة الخاصة به ، فأننا لا نقع على وثوق مستديم بهذا النوع « الساذج » في عمل مان المميز . وعلاقته مع فونتانه الذي يفوقه بساطة مشابهة لذلك إلى حد ما ، ومرة ثانية فإن التمييز الشيلري (نسبة إلى شيلر) بين الشاهر « الساذج » (نسبيا) و « العاطفي » (الواعي ذاته بصورة تأملية) تشي بالفارق الهام . وترجع صدى السخرية اللطيفة السمحة في تصوير فونتانه للشخصيات في المشاهد الأولى لـ « آل بودينبروك » ،

ولا سيما في تصوير مان لبعض « الشخصيات الأصل » في المواقع الكامنة . لكن بينا تغد القصة سيرها في القرن القديم ، بدءاً من يوهان الأكبر سنّاً إلى جين ومن ثم إلى توماس ، والذي تصل الشركة في إدارته إلى أوج ازدهارها ثم تشهد تراجعاً سريعاً ، فإن السخرية تغدو لأذعة بصورة أكبر وأقلّ تسامحاً - إلى أن تشمل أخيراً ليس الشخصيات المفردة ونقاط ضعفها المحببة فقط ، بل كامل العالم الذي كلّت حيواتهم ذات يوم تجد فيه ملاذها الأمين ، بكل لياقاته التجارية والاجتماعية والعاطفية .

هذا ، وإن العالم المحسوس الذي يسكنه آل بودينبروك هو ، بكل المعايير الواقعية ، واقعي بما فيه الكفاية . في مطلع الرواية نرى السيدة القنصل بودينبروك تجلس « مع حمايتها على كنبه مستقيمة بيضاء مصقولة وعليها أرائك صفراء ورأس أسد مطلي » ، وهي تتفحص ابنتها في التعليم الديني . و « اعتقد . . . » ، تبدأ طوني بتلاوتها ، وهي تطوّف بنظرها في « غرفة المشهد الطبيعي » في الطبقة الأولى من منزل آل بودينبروك العتيق المنتشر على غير نظام في منطقة متفستراس ، بتطريزاته القماشية المطلية الضخمة والتي علقّت بشكل لا تلتصق معه بالجدران ، « اعتقد أن الله خلقني ، جنباً إلى جنب مع المخلوقات الحية بكافة . . . والألبسة والأحذية ، والمأكّل والمشرب ، والموقد والبيت ، والزوجة والولد ، والحقول والماشية . . . » كل هذا ، بما فيه انفجار يوهان بودينبروك العجوز بالضحك وهو يلقي بنكاته عن التعليم الديني . يمكن أن يشكل نثر فونتانه ، فهو « عمر وجسد العصر بالذات ، وشكله وضغوطاته » .

ومع فونتانه يأخذنا هذا النثر التام الملاءمة جميعاً على طول الخط ، إلى الطرف القصي للحالة البشرية بالذات كما يراها هو . فدوبسلاف فون شتيشلين يحتضر . فالأطباء لم ينفعوه كثيراً ، والمداواة بالأعشاب - المحظرة قانونياً - والتي أوصت بها عجوز القرية الشمطاء ضد الاحتقان « لم تجد نفعاً كذلك » . لكن دوبسلاف ، وهو يجلس في كرسيه العميق بقرب النوافذ الفرنسية التي تطل على السُرقة والحديقة خلف البيت ،

ليس وحيدا . فمراسله في الوحدة العسكرية وخادمه الأمين ،
der alte Engelke ، معه ، وكذلك معه فتاة صغيرة ، أغنيس ، حفيدة
طبيبة أعشاب القرية وابنة ، حسناً ... يذكر روائي الاحتشام والدة
أغنيس في برلين لكنه لا يثبت إطلاقاً هوية والدها . إن موت دوبسلاف
عتيق الطراز - فالمشهد بريء تماماً من ذلك المنظر الكارثي الذي يعتبر
التجربة الاجتماعية غير صادقة وغير قادرة على استيعاب الإنسان في
تطرفه . وليس أنجيلك (يدعوه توماس مان alte Silberputzerseele
في مقالة له في عام ١٩٢٠) والفتاة فقط من يجلس مع دوبسلاف ساعة
حاجته . فهو يسهر بالخوف والفرع ، لكن ليس ذلك الـ Angst
المشين الخالي من أي معنى وارتياح ممكن ، وهو ليس « مشدودا » ،
كما في ملزمة ، « داخل هوة العدم » ، كما يسوق القول اللفظ الوجودي .
وحتى عندما يتركه أنجيلك لبرهة ، فلا يزال يجد راحة في الحكمة المألوفة
في الاستشهاد التقليدي « الحياة قصيرة لكن الساعة طويلة » ، ولا يزال
ذهنه يسكن بين تلك اليقينيات التي صاغها مواطنه اللامع ، إيمانويل
كانت العجوز في كونيغزبرغ ، « القانون الأزلي يتحقق بذاته ... » ،
والتي هي بالنسبة لآل شتيلين في جميع الأحوال ، قريبة من الارتياحات
التي يوفرها الدين ذاته .

والروائي كذلك هو مع دوبسلاف حتى النهاية : يلمح بلطف إلى
حضوره هو عند انبلاج الفجر (لا بد أنها قاربت السابعة) ، ويعلق
باستحسان على الطفلة التي تفعل كما يقترح أنجيلك (« خرجت الفتاة
بهدوء من خلال باب الشرفة ... ») متوقفاً بصوته هو (« كانت زهرات
نبته اللبن الثلجية هي الأفضل ... ») كلمات أنجيلك الأخيرة عن زهرات
نبته اللبن الثلجية التي أحضرها أغنيس من الحديقة (« ... ولسوف
تكون على الأرجح فضلاً ») ، ومتحاشياً أي عاطفية وذلك عن طريق
تشذيب جملة إلى أقصى إيجاز ممكن . دون ريب ، أنه مشهد موت
وكأية لكنه مطوق بالكامل بسحر الواقعي الاجتماعي الذي لا يضاهي (١) :

انصرف إنجيلك ولبت دويسلاف وحيداً كرة أخرى .
أحس بدنو النهاية . « الذات ليست بشيء - يجب أن
يتمسك المرء بذلك . القانون الأزلي يتحقق بذاته ، هذا كل
شيء ، وحري بنا أن لا نصاب بالهلع من جراء هذا التحقق ،
حتى ولو كان اسمه الموت . ان الخضوع للقانون بهدوء
وتسليم هو ما يصنع الانسان الاخلاقي ويرفعه » .

فكر بهذا لبرهة وسرّ لأنه تغلب على كل ما هنالك من
خوف . لكن إذ ذاك عاودته نوبات الخوف وتنهّد : « الحياة
قصيرة ، لكن الساعة طويلة » .

كانت ليلة مرمبة . لبت الجميع مستيقظين . اندفع
انجيلك هنا وهناك ، وجلست أغنيس في فراشها وحملت
من خلال الباب الموارب الى داخل غرفة المريض . ولم يعاود
البيت هدوءه الا مع انبلاج الفجر ، فالمرضى كان ينود من
النعاس وغفت أغنيس كذلك .

لا بد انها قاربت السابعة - فالشجرات في المتنزه وراء
الحديقة الامامية كانت مغمورة من قبل بضياء الشمس
الساطعة - عندما جاء انجيلك الى الطفلة وأيقظها .

« انهضي يا أغنيس » .
« هل توفي ؟ »

« لا ، انه نائم لبعض الوقت . ولست أعتقد أن صدره
لا يزال تعباً » .
« أنا جد خائفة . »

« لا لزوم لذلك . ولعله سينام الى أن يتحسن ...
والآن انهضي وضعي مبدئياً على رأسك . فلا تزال هناك

برودة في الخارج . وبعد ذلك ادخلي الحديقة واقظفي له
بعض نباتات الزعفران إن وجدت ، أو أي شيء كان .

انصرفت الفتاة بهدوء من خلال الشرفة الصغيرة
(البلكون) الى الشرفة المسقوفة (الفيراندا) ، ثم صوب
مشتل الأزهار بحثا عن بعض الزهرات . عثرت على بضعة
منها ، وكانت زهرات نبات اللين الثلجية فضلاها . ثم ،
والزهرات في يدها ، تمشت قليلا في المكان ، وهي تراقب
الشمس المشرقة في الأفق . شعرت بالبرودة . في الآن ذاته
كانت تستشعر شعورا بالحياة . ثم قفلت عائدة الى داخل
الغرفة وصوب الكرسي الذي كان يجلس دويسلاف عليه .
وقف «انجيلك» مكتوف اليدين قرب سيده . قدمت الطفلة
ووضعت الأزهار في حضن العجوز .

« انها أولى الزهرات » ، قال انجيلك ، « ولربما ستكون
فضلاها » .

ليس سنتان أو ثلاث بل حقبة وقفر يشكلان الفترة الممتدة بين وفاة
دويسلاف فون شتشلين والقبض على توماس بودينبروك وهو في طريقه
الى البيت عائداً من زيارته الكارثية الى طبيب الأسنان : (٢)

وانصرف بهدوء عبر الشوارع ، يرد التحيات التي كانت
تلقى عليه بصورة آلية ، بنظرة مستغرقة وغير واثقة كما
لو كان يتأمل فيما أحسه فعلا .

وصل الى فيشرغروب وشرع يسير نزولا على الرصيف
اليساري . ولم يخط أكثر من عشرين خطوة حتى داهمه
شعور بالغثيان . لا بد أن أدلف الى تلك الحانة هناك
واحتمي كاسا من البراندي — كان تفكيره — ثم وضع قدمه

في المدخل . وعندما كاد أن يصل الى وسطه ، حدث له التالي . لقد كان بالضبط كما لو أن دماغه قد أمسكته وطوّحت به قوة لا تقاوم بسرعة متزايدة ، متزايدة بشكل مربع ، في شكل دوائر كبرى ثم صغرى متحدة المركز ، لينتدّف أخيراً بقوة هائلة ، وحشية لا تعرف الرحمة على مركز الدوائر ، الذي كان بصلابة الصخر . . .

دار على عقبيه نصف دورة وسقط على وجهه ، ويداه ممدودتان ، على الحجارة المبللة في المدخل .

وحيث إن الشارع كان يقع على منحدر شديد فإن جسده كان أخفض بكثير من قدميه . كان سقط على وجهه ، وسرعان ما تشكلت أسفله بركة من الدماء . تدرجت قبعته مسافة قصيرة أسفل الطريق العام . تلتطخ معطفه الفرائي بالطين والوحل . ورقدت يده ، في قفازي جلد الماعز الأبيضين ، في بركة الوحل .

رقد ، اذن ، ولبث راقدا هناك ، الى أن قدم بعض المارة وقلبوا جسده .

في مجهوليته ، وقفره ، ووحدته يشكل هذا موتاً بالطريقة الحديثة . ووصفه لا شخصي بقدر ما يسع المؤلف أن يجعله كذلك . فهو يدلف الى داخل عقل الرجل المحتضر كما لو أن الأمر كمن يدلف الى داخل آلية ساعة توقفت بسبب عطل . ليس هناك ايمان راسخ يشيل توماس ساعة حاجته ، ولا حتى ذات متميزة : مما هو موضوع وصف ليس الوعي الفردي ، ليس مخاوف وغمّ هذا الرجل بعينه ، بل أشكال مجردة وردود افعال ميكانيكية . يسجل نثر الراوي تاريخ حالة : مكان مراقبته واختياره للمفردات محكومان بتجرد وفضول « علميين » . هناك وقفة مدروسة في السرد عند الكلمات « . . . هذا ما حدث له . كان بالضبط

كما لو ... » . وعلى المنوال نفسه تقريبا ، يفتتح وصف تفصيلي وطويل ، بعد خمسة فصول ، لمرض ابن توماس بود ينبروك الأخير . هانو ، بالجملة ، « والآن ، فان التهابا من حمى تيفية يتواصل بالطريقة التالية » . وفي كلا المثالين - في مرض هانو كما في انهيار توماس وسقوطه - فان الوقفة الشكلية المتحذقة تفيد في المزج بين المنظر القريب لمشخص المرض وبين المنظر البعيد للمخبر اللاشخصي . وليس هناك من اشارة الى التقمص العاطفي في السرد ، والماعة الى الأسف ، الا مرة واحدة ، وتكاد تكون غير مقصودة ، في التكرار الوجيز « رقد ، إذن (توماس) ولبت راقدا هناك ... » اما بالنسبة للباقي فان الاحساس الذي يكمن في موقف الراوي « العلمي » هو احساس بالعيف والكره . ففي الفصول الاولى ، نرى أن عناية السناطور السقيمة بمظهره قد تأسست على أنها المناورة اليائسة لارادته المضمحلة في لجم التراجع . والآن ، فان التفاصيل المادية للمشهد - القبعة والمعطف الفرائي ، القفازان البضاوان الملطخان - تم جمعها جميعا للجزء من ذلك المجهود وللتنويه بالاهانة المطلقة من جراء سقوط توماس بودينبروك وموته في النهاية .

ان وصف هذا الموت الحديث « دقيق » : ليس بفضل الآراء الشخصية الطبيعية المظهر المستخدمة أو لأنه ينقل إلينا ما قد يراه المشاهد المحايد في مكان الحادث ، فحسب لكن ، قبل كل شيء ، لأنه يشكل الاكتمال الأوجي (الدروي) لوجهي الحبكة كليهما - تمام حوادثها وافكارها سواء بسواء . ومثل هذا التفريق بين الحوادث والافكار (وبالتالي تمامهما) لن يكون ذا مغزى فيما يتعلق بفن فونتانه - ليس بسبب أن رواياته تعوزها الافكار ، بل لأن الافكار مرتبطة بالحوادث كلية وتشاركها الامتداد ، ولا يمكنها - دون أن يطالها فقد المعنى - أن تتجرد من الحوادث . في حين أن هذا السؤال بالضبط عن ماهية العلاقة بين الحوادث والافكار - كيف تؤثر الافكار في الحوادث - هو ما صممت « آل بودينبروك » للإجابة عنه . للإجابة عنه ، رغم ذلك ، ليس تجريديا وعلائية بل ضمن عرف وبموارد الرواية الواقعية .

هذا وإن ما يميّز توماس بود ينبروك عن أسلافه انهاكه وانحطاطه الجسديين ، وفقدانه لفطنة العمل . وإلى هذا الحد ، وإزاء هذا الكم الثرّ من التفاصيل الظرفية فلا يمكنني أن أنوّه إلا إلى أن الرواية ، بعد كل ما تحوّل لتبيان الطبيعة المتدرجة للعملية على مدى ثلاثة أجيال ، تتقوّى النموذج التقليدي للأدب الواقعي . وهذه إنما هي الأسباب الجزئية للتراجع ، وهي تكتسب فاعليتها من خلال انقشاع الوهم المتنامي بشكل بطيء بازاء مجمل عمل العيش والرعاية ، ومقابلة التحديات الأكثر عدائية أبداً لمجتمع ميركانتيلي تنافسي : هذا الدافع يحدث أيضاً على الطريقة الواقعية . لكن ها تأتي لحظة تتحد فيها جميع الخيوط في نموذج الحداثات في ومي توماس ، حين يأتي إليه الإدراك الذي طال انتظاره بخصوص الالاجدوى الصرفة من وجوده ، بكامل قوة الكشف الفكري : تشكل هذه اللحظة ، في صيف سنته الأخيرة ، ذروة « الحبكة الفكرية » للرواية والاستيفاء الفعل لارادته في العيش . هذا وإن المشهد في بيت الحديقة الصغير (الجزء ١٠ ، الفصل ٥) ، حيث يقع توماس على مجلد في الفلسفة يصلحه مع فكرة موته بفعل الحجة التي تفيد أن حياته الفردية ستصب في نهر الحياة الفقل من الاسم والخاص بالارادة الكونية العظمى في العالم الآخر ، هذا المشهد لا يتخطى بحد ذاته حدود الواقعية . ذلك لأن رجل الاعمال المنهك لا يصير فجأة إلى مفكر ذى عقلية فلسفية . فنفاذ البصيرة الذي يتأتى له أثناء تلك الأمسية غير ثابت ، وغامض ، رؤيا مراتعشبلة تقع بين حلم اليقظة والنوم (يستذكر المرء رؤيا غابرييل في القصة الأخيرة من « أهالي دبلن » لجويس) . ثم تعقب بضعة شهور أخرى من الحياة الروتينية ، من بينها عطلة على شاطئ البحر ، قبل حدوث تلك الزلزلة التي طيبب الاسنان والمشهد في فيشرغروب ، حين ستكون الرؤيا الخادعة (الفاتنة) - والتي كادت تنسى بحدود الآن - قد فعلت فعلها . وليس هذا التأخير (كما ارتأى بعض النقاد) علامة على عيب في البناء ، أو لا يقينية سردية . فقد تكرر النموذج في Der Zauberberg (الجبل السحري) ، حيث يستتلي نفاذ البصيرة الموجز والغير الثابت (مرة ثانية في شكل الحلم) لهانس كاستورب في

غوامض الحياة ، عدة سنين أخرى ضمن الترهط المستهتر والبديء في مصحح اللسل ، وفي ثلاثية (يوسف) ، حيث تتكشف يعقوب ، عن طريق الحلم ، معرفة الخير والشر ، ومعرفة الله الذي سيصرف ذهنه إلى التفكير فيه ، والذي سيخدمه ، بما يقارب الاخلاص ، خلال حياته الطويلة ، وفي (دكتور فاوست) ، حيث لحظة الاستبصار هي اللحظة التي يشتري فيها أدريان ليفر كوهن الحياة الإبداعية على مدى أربع وعشرين سنة . . . جميع هذه التأخيرات ، والتعديلات البشرية بمجموعها والتي أخضعت لها الرؤى المركزية في سياق التأخيرات ، تتحدد بفعل متطلبات الواقعية - بتشيديدها على مقاومة العالم الواقعي لقوة الافكار وعمل الوعي ذاته . وعليه فان لحظة الزمن حين ستفعل « الفكرة » فعلها والشكل الذي سترقى بموجبه إلى الواقع ، يمليهما شكل الأدب التخيلي عند توماس مان ، لكن الأدب التخيلي بدوره مصمم بشكل يجعل عملية تحقق الافكار في الواقع عملية مقبولة . ان مقياس نجاح الروائي يكمن في عدم قدرتنا على البت في من جاء أولا .

ان توماس بودينبروك يتوفى بسبب من أنه كف عن الإرادة العيش . كما أن شكل احتضاره - في فقره ومجهوليته الاسمية - يقرره الضعف والتفسخ الذي اعترى ارادته الفردية . لكن ارادته على العيش لا تخمد الا مع وعد تلك الرؤيا الفاتنة رؤيا النيرفانا الشهوبينهاورية (٢) فيما وراء الموت (والواقعية) . وعليه فان قصة تراجع آل بودينبروك تأتي في ركنها قصة أخرى : فمع تراجع قواهم الدنيوية والحيوية ، ينمو وعيهم وفي هذه الحالة ، يتم تقديم الوعي على أنه عدو الحياة ، كروحانية تتطلب فهما يربو على احتياجات الحياة العملية ، فهما للعالم والنفس مهما كلف الأمر - حتى ولو كلن الثمن الحياة ذاتها .

- ٢ -

وانذا سألنا الآن عن الطريقة التي يسهم بها توماس مان في « حدائيه » الروائية ، فان أول جواب لنا سيكون : بفعل الزيادة في الوعي المصور

وزيادة مماثلة في وعي التصوير . ان الخطابات الفلسفية الختامية التي سعى تولستوي بموجها الى أن يؤرخ ويفسر نظرياً حوادث « الحرب والسلام » هي متضمنة هامنا داخل البناء الخيالي ذاته . فقصة آل بودينبروك هي أيضاً نقد للمدينة التي انتهت في آب من عام ١٩١٤ : ان الروح الجماعية التجارية التي يعوزها الشفقة ، ومعرفة الذات واحساس بالقيم فيما هو أبعد من مصالحها الحيوية والتجارية مقابل روحانية تفتقر الى الحيوية وفي النهاية تزدرى بالحياة ذاتها — هذه هي أبطال القصة ، وهي تندرج أيضاً ضمن الاسباب التي أدت الى الانحطاط الاوربي . لكن « الحبكة الفكرية » تخطو بنا خطوة أبعد . فالوعي المتزايد لا يتم تصويره فقط على أنه الشيء الصامت والمشين كما هو لدى توماس . ففي ابنه هانو يستحيل الى ابداع فني ، وبالتالي يصور على أنه موضع شبهة أخلاقية .

وحتى قبل (آل بودينبروك) ، فقد افقتن توماس مان ، في العديد من قصصه الأولى ، بعلم الاسباب الامراض كما قدمه نيتشه بخصوص الفنان في عصر هو عصر انحطاط . في هذا المنظور يلوح الموقف الجمالي كتعويض عن المرضى و « المحرومين » ، تعويض عن مجزهم عن المصالحة مع العالم الاجتماعي . ويمثل الفن ، نتاج هذا الموقف ، وعياً هو عدو للحياة . وعلى العكس ، ف « الحياة » ، في القصص التي سبقت وأعقبت (آل بودينبروك) لا تكاد ترى من قبل « الأبطال » — الفنانين أبعد من كونها المادة الخام للفن . جميع هذه هي موضوعات رائجة في منعطف القرن (٤) . وإن ما يميز عمل توماس مان عن مجموع كتاب الروايات المعاصرين ، الكثرة من (*) *künstlerromane* الحقة ، هو المسألة ، الانتقاد الساخر الذي يخضع الموقف له ، وهذا يقوى هو ، بدوره ، على فعله ، لأن « الجمالية » هي دائماً ، بالنسبة اليه ، مسألة وعي سفاقم . وتحتوي القصص الأولى على تنوعات عدة على هذا الموضوع . ففي بعض منها — « دير كلاين هيرفريدمان » و « باجاززو » (كلتاهما عام ١٨٩٧) ،

* الكلمة الألمانية لـ « رواية الفنان » — كما معنا في حاشية سابقة . « المترجم » .

و « ثريستان » (١٩٠٣) - لا يكاد يرقى العرض الفني المصور الى أكثر من حرمان ، شيء جد معوز في الحيوية بشكل بات معه غير ابداعى على الاطلاق . ثم يبين مرة أخرى فاعلا لدى فنان أصيل - « توفيو كروجر » (١٩٠٣) ، شيلر في (« السامة العصبية ») (١٩٠٥) ، غوستاف فون آشينباخ في (« موت في البندقية ») (١٩١٢) - والصراعات المتأنية بين العرض الفني والحياة في أشكالها الساذجة وغير الانتقادية ، بكل لاوعيتها ، يتم استكشافها ، رغم عدم حلها بالضرورة . بينما تتحول العداوة بين الحياة والفن ، في « فيلكس كروول » التي كتبت في شكل أجزاء (شرع بها في عام ١٩٠٩) وفي رواية (كونيفليش هوهايت) (١٩٠٩) ، الى انتصار مؤزر للفن حتى انه يحيل الحياة ذاتها الى ظاهرة جمالية - لكنه يفعل ذلك في عالم لا يبدى مقاومة جدية في وجه تشكله من قبل العرض الفني ، خدمة لأغراضه الجمالية . (وهذا الحل للصراع يستكمل بافتخار في ثلاثية (يوسف) ، وكتبت بين عامي ١٩٢٨ و ١٩٤٣) .

هذا ولا تزال قصة فنّ هانو بودينبروك تنتمي الى مرحلة الصراع والتعويض . فحياة هانو الشاب البائسة في المدرسة ، وعلاقته العسرة مع والده ، وتردي صحته وشدة حساسيته ، جميعها تسهم في نضج قبل الاوان يجد منفذه « الطبيعي » في موهبة موسيقية تستثير اكتفاء شهبانيا ذاتيا . فخيالات الغلام الفانتازية بخصوص العظمة اللائقة بالسناطور هي مسألة اتساق حاذق في النغمات - لا تكاد تتعدى كونها نغمات وإيقاعات سريمة منمقة - مشبعة بالعاطفة . وكل ما يؤلف بينها هو « فكرة رئيسة غاية في البساطة ، مجرد لا شيء ، نتفة من توقيع لحني غير موجود ، اشارة ضربة ونصف على السلم الموسيقي ، « شيء طفيف جداً وسريع الزوال ، حتى انه ما إن « يعلن بشكل ملح انه المادة الرئيسة والبدائية لكل ما هو آت ، فان من المستحيل أن يفهم ما المقصود حقاً منه (الجزء ٢ ، الفصل ٢) .

والانساق الموسيقي (الميلوديا) ، حسب تفسير شوبنهاور التنويري بشكل فائق للموسيقى ، « الانساق الموسيقي وحده يحتاز على تماسك هادف من البداية الى النهاية ... في الانساق الموسيقي (نحن) ندرك أعلى مرحلة من الوجودية الفعلية للارادة ، بمعنى ، الحياة الحذرة الواعية وطموحات الانسان » . (٥) لكن اذا لم يتبق الآن الا القليل من الارادة ، والقليل من تلك « الوجودية الفعلية » **objectivization** للارادة والتي شكلت ذات مرة العالم الجامد المحسوس لآل بودينبروك ، فما الذي يمكن أن يكونه الانساق الموسيقي في تركيبة هانو ، سوى « مجرد لا شيء » ؟ وما تعبر عنه موسيقاه هو الشهوة الحسية البدئية السوداء لوصول هانو الى سن البلوغ **puberty** ، وهي نذير ليس الحياة بل الـ **Liebestod** الفاغنري . ومع موت هانو (« والآن ، فان الاصابة بالحمى التيفية تسير على النحو التالي ... ») فان الحجة ، « الحكمة الفكرية » للرواية ، ترسم دائرة كاملة في فائض الوعي - الوعي الفني - عن حياته : فائض هو من الراديكالية بمكان حتى أن من المتعذر أن يتحدث المرء عن صراع بعد الآن . ان موهبة هانو ، وذكاءه وحساسيته هي جميعا أشياء دون قوام تقريبا ، هي أعطيات ليس الحياة بل الانحطاط . ومثلما أن قصة آل بودينبروك الأوائل قد اتت بمعنى اضافي من حيث هي نقد للمدينة الويلهلمية (نسبة الى ويلهلم ملك بروسيا وامبراطور ألمانيا - المترجم) ، فكذلك تفصح قصة هانو عن معنى اضافي باعتبارها نقدا لذلك الفن من الشعور الغير الملموس ، الناضج قبل أوانه الذي ظهر في نهاية تلك المدينة - نقد ، لنقل ، لتغريب الفن . وموسيقى هانو لا تضفي صدقا على قصة أسلافه ، فهي انما تصدح بالنغمات الاخيرة لتراجع الاجيال .

هذه هي ، بوضوح ، استنتاجات تحمل (آل بودينبروك) الى أبعد من الواقعية التي وفرها فونتانه للأدب الألماني في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر . لكن الواقعية ليست اسلوبا سكونيا في الكتابة . انها ملائمة وخلق نقطة اللقاء ، في اللغة ، بين الاهتمامات الخصوصية

والعالم الاجتماعي ، وهي تتبدل مع تبدل موضوع الملاءمة وموارد الصنع أو الخلق . في (آل بودينبروك) تتبدل الموارد بصورة أقل من الموضوع : ان الخصائص الشكلية في شغل توماس مان الأول بما لها من جذور في روايات فونتانه مصممة على أن تخفي الطبيعة الراديكالية للتبدل . وخلال الديكور الفني لـ « بيرجرليش » نلمح وحدة (عزلة) لا يمكن اختراقها تشكل ، بالنسبة لمان ، أساس كينونة المرء انسانا حديثا .

ان الاسلوب الرئيس للأدب في القرن الجديد (وليس للأدب فقط) هو اضعاف الرابطة بين المجالين الخصوصي والاجتماعي ، ذلك الذي لم يعرفه فونتانه قط ، هو تبرعم الوعي خارج عالم الدلالة العامة ، وبالتالي تقويض العرف الواقعي . هذا وإن تقديم وصف انتقادي لهذه الحالة - وتغليف تراجع الواقعية بالشبكة العنكبوتية المتسمة بالحدق والتعقيد والخاصة بالأدب الخيالي الواقعي - لهو انجاز توماس مان الشاب ، المميز . وكما أدب فونتانه الخيالي فإن أدب مان يتحاشى كل ايديولوجيا ، وكل تبسيطات البشر بالأجمال . وفي العالم الحديث الذي لم يعرفه فونتانه قط فلا فكاك من أن يكون هذا انجازا شاقا ، قائما على الشكوك ، والتقييدات ، والانفصالات ، والرفض ، الخاصة بالالتزام الا بالالتزام لشكوكه هو . . . : لكن هذه الشكوكية ، بدورها ، ممثلة للعصر في أفضل حالاته ، ولوميه المفاقم . ان خلود فونتانه ، كما ديكنز ، يتمتع من رواية خيالية ينغمس فيها الوعي ويمتص من قبل نسيج العالم المخلوق . وفي الأدب الخيالي لتوماس مان كما في أدب جيد ، وبروست ، وحتى هنري جيمس ، يتموضع الوعي في المركز . ان شغل مان سيدوم - كما شغلهم - طالما ان هناك قراء مستعدون لمتابعة رحلته المجهدة .

الحواشي :

- ١ - الفصل ٢ : . ان راويًا يقر بوجوده على المسرح سيستخدم كلمات من قبيل wohl auch ، او يمكنه ان يكرر بصوته الخاص شيئًا يقوله واحد من شخصه .
- ٢ - الجزء ١٠ ، الفصل ٧ .
- ٣ - لقد ابا ان ايريك هيلر كيف ان عناصر فلسفة شوبنهاور في « الحكمة الفكرية » للرواية تمتزج مع ، ويحل محلها ، رؤية للحياة مستقاة من نيتشه (الذي قراه توماس مان الشاب قبل ان يقرأ شوبنهاور) . انظر ايريك هيلر ، « الالهي التهكمي : دراسة عن توماس مان » (لندن ١٩٥٨) ، الفصل ٢ « التشاؤمية والحساسية » .
- ٤ - نشر كتاب « علم الأمراض النفسية للحياة اليومية » لغرويد في عام ١٩٠٤ . تزخر صفحات مقالاته الاولى بتاريخ حالات ل : فنانين فاشلين .
- ٥ - ا. شوبنهاور ، Die welt als wille und Vorstellung مجلد ١ ، كتاب ٣ فقرة ٥٢ .
- ٦ - العبارة مستقاة من « الفن والوهم » ل : ا. ه. غومبرتش (لندن ١٩٦٢) - تبدو لي اساسية بالنسبة لاي بحث في الواقعية . لقد استخدمتها ، هي وبعض الحجج الواردة في المقالة الحالية ، في كتابي « في الواقعية » (لندن وبوسطن ١٩٧٣) .

سفيفو ، جويس ، والزمن الحداثي

بقلم : مايكل هولنفتون

- ١ -

في الفصل ٤ من « بستان الكرز » تحصل حادثة تشيكوفية الطابع ليست بذات أهمية : يتقدم لوباهين ، دون رغبة منه ، بعرض فائر للزواج من فاريا ، ويكون نصيبه الفشل . وقد وضع هذا المشهد قريبا من النهاية حيث نتوقع ، عادة ، وجود حادثة عظيمة الشأن . والحق أن الشخصيتين تدعان الحادثة الاحتمالية ، الظرف التافه للحظة ، تنتصر - ففاريا ربة البيت تنهمك في أمور تافهة بحثا عن أشياء ، ولوباهين ، رجل الأعمال ، يركبه القلق بخصوص القطار الذي يجب عليه اللحاق به . ومع ذلك فان مستقبلهما ، وبعد قلق من دقيقتين بشأن الطقس وموازين الحرارة ، يتحددان . تنبع أهمية المشهد من كونه انتقاليا بشكل واضح ، في منتصف الطريق بين الواقعية والمدرسة الحداثية . وقبل هذا المشهد تقع على مشهد في « آنا كارينينا » - ولا بد أن تشيكوف كان على علم به - ينوي فيه كوجنيشيف طلب يد فارينكا : وهو يقف عاجزا ، اذ أن حديثهما يدور حول نبات الفطر ، وذلك يطمس الموضوع . وبعده ، يقع مشهد في « اعترافات زينون » لسفيفو : يتقدم البطل بطلبه للزواج ، ويشدد بشكل خاطيء على اسم أخت زوجه المؤملة ، وتضيع الفرصة بشكل لا رادّ له . لكن هناك عالما من الفروقات بين الواقعي تولستوي والحداثي سفيفو : فعوضا عن الانتقاد الأخلاقي اللاذع لقصور كوجنيشيف العاطفي - أو وعي تشيكوف الأكثر تسليماً بالعطالة - نلغى لدى سفيفو تجردا تهكميا مستليا .

- ١٥٢ -

ان الحوادث غير الهامة «non-events» هي من الملامح المميزة للكتابة الحداثية . واذا نظرنا الى الحوادث ، بدءا من « الشقيقات الثلاث » الى « بانتظار غودو » فان مما يلفت انتباهنا الكمّ الكبير بينها الذي لا يتحقق قط على أرض الواقع . فمحكمة ك. في « المحاكمة » لا تأتي أبدا ، وكذلك « السنة العظمى » في (الرجل بلا صفات) لموزيل . وعلى مستوى اخف فان تودد هانس كاستورب الى كلوديا تشوكات في (الجبل السحري) لا يتخطى تبادل الصور السلبية من أشعة أكس ، وكذلك تحجب الحافلات او المارّة المنظر عن بلوم الذي لم يعد يرى الثياب الداخلية الفاخرة في الواجهة . وبصورة أعمق ، فان رفض ستيفن ديدالوس تمضية الليل في شارع اكليز يحبط رغبتنا في أن نشهد نهاية مرضية لـ « يوليسيز » . يعكس هذا الغياب للحداثات احساسا معاصرا بالتهكم والسخرية . وكذلك فهو متجذر أيضا في «المشاعر الحداثية عن الزمن » بالنسبة لروائي القرن التاسع عشر ، يبقى الزمن الواسطة التي ينمو فيها الناس ، فرادى وجماعات : فالآمال والمطامح تصير الى اثمار أو تصاب بالارتياح . والحداثات تسم نقاط التغيير الحاسمة . وينظر الى النمو الفردي على انه يكتسي أهمية بشرية عامة ، ويعتبر منطقيا من حيث الشكل : فقوانين السبب والنتيجة السيكلوجية، وقوانين التفاعل بين الشخصية والمحيط الظرفي هي في حالة العمل . وعليه ، فإن ناتاشا في «الابرا في » الحرب والسلام) هي السليلة المنطقية للفتاة التي تنكح بوريس دروييتسكوي بقصد الاثارة في الفصل الاول . ويمكن أن تكون المصادفة قد أتت بها الى هناك لكن جوابها لكوراجين هو امتثال للقوانين الدقيقة ، قوانين الامكانية الكامنة في شخصيتها . وليس يشترك في هذه الافتراضات أي من الروائيين الحداثيين . وحتى في (آل بودينبروك) التقليدية المظهر فان مان يعامل بهزء دفتر المذكرات المصقول الحاشية العائد للفصل والذي يؤرخ فيه التطورات التي تصيب العائلة : فالحوادث الهامة يقوم بتسجيلها على افتراض أن الحيوانات الفردية تجعل الشعور المتماسك يبدو وكأنه يكشف ببساطة أهمية بوجوازية ذاتية . وبعد ذلك بثلاثة عقود ، في

(الفثيان) لسارتر ، نرى أن فكرة النمو البشري التماسك في الزمان هي إيمان بوجوازي سيء ، ونوع من جبن أمام الاحتمالية المحيطية العارضة .

ويعود التأثير الأساس في هذا التحول الى برغسون . ونحن لسنا ملزمين بإثبات أن مان قراه أو أن بروسث أعجب به كيما نكتشف أهميته بالنسبة لفنهما . فقد كشف عن المغالطات في طريقة تفكيرنا في أن الزمن يمكن فهمه بشكل « مكاني » : فالحادثات - كما قال - هي نقاط مكانية متخيلة في السريان المتصل والعصي على التمييز للزمن . في ذلك المشهد الذي ضربته كمثلي في (بستان الكرز) تعلق فاريا قائلة إن ميزان الحرارة مكسور . وهو البشر الذي يرهص بكثير اللحظات الأخرى - موازين الحرارة في (الجبل السحري) ، البوصلة في (الدب) التي ينحيتها آيك مكاسلين جانباً ، الساعة المنقلبة على الرف في (غاتسبي العظيم) - حيث تغدو الوسائل التقليدية للقياس عديمة الفائدة ، والتضمين يتفق أساساً مع برغسون . وقد أفاض النقد في الكتابة الحداثية في التعليق على هذه المسألة (١) ، برغم أن جلته يخطيء الهدف . فإما أن البعد الفلسفي المجرد يلقي فرط التوكيد بشكل يسمي معه الناقد - كما يقول أويرباخ في *Mimesis* - يتحدث في النهاية عن أفكار أكثر منه عن أدب ، أو أن النقد يركز ، في خلاف ذلك ، أيما تركيز على التقنية السردية ، فيما يخص الخطف الخلفي ، والتوقعات ، والإمادات ، وصور الخلطة التي تطال المتابع الزمني . ونحن نقع على التوازن الأمثل في كتاب (الاحساس بالنهاية) لفولكل كيرمود ، الذي يحاول أن يجمع بين إحساس عام باللاءمة والتعرف على الطبيعة الخاصة المميزة للأدب . وهو يتخذ الشكل الأدبي - وخاصة في ترتيبات البدايات ، ونقاط التوسط ، والنهايات - كعكس للأفكار بخصوص الزمن والتاريخ .

وبسبب من وجود شيء ما زمني بشكل لا يقبل العلاج بشأن الشكل الأدبي فإنه يجادل في أن الكتابة الحداثية لا تتخلى عن الترتيب الزمني المتتابع كلية ، فهي تستخدم بالأحرى توقعاتنا الزمنية العادية ، ثم

تجبطها أو تعقدها . وعليه فإنه يحتل موقعا مناقضا لتلك الاورثوذوكسية النقدية التي ترى في « الصيغة المكانية » معيار الكتابة الحدائية . وتعتمد هذه الفكرة – والتي نشرها بشكل جلي تماما جوزيف فرانك في عام ١٩٤٥ – على الجمالي في الحركة التصويرية في افتراضها أن الروايات ، من مثل (يوليسيز) مصممة على أن تكون صورا منفردة ، ساكنة خارج الزمن ، ينبغي فهمها في وقت متزامن (٢) . وفي أشكالها الاكثر خامية تميل الفكرة الى أن توحى بأن الحركة الحدائية افلتت من طفيان التسلسل الزمني المنطقي كيما تعتنق طفيان « الصيغة المكانية » . وبالنسبة لي ، فإن الفكرة الرئيسة في الحركة الحدائية هي التحرر ، الارتباب التهكمى بالمطلقات كافة ، بما فيها تلك الزمنية أو المكانية الهيئة .

وعليه فإنني ازمع أن اتقنى كيرمود اكثر من فرانك في استكشاف هذه المفارقات التحررية الساخرة بخصوص الزمن في عمل سفيغو وجويس ، وهما كاتبان متمثلان في المزاج جدا ولهما نفس الرؤية الهزلية . وعلى المستوى الشخصي تبرز العلاقة بوضوح (فقد شجع جويس سفيغو في تريست على كتابة (اعترافات زينون) بعد صمت ران عدة سنين ، ووفرت زوجة سفيغو نموذجا صيغت آنا ليفيا بلورابيل في « يقظة آل فينيغان » على شاكلته) ، لكن صلاتهما الأدبية تبقى نسبيا غير مستكشفة . وعلى المستوى التقني ، يبدوان مختلفين جدا : فمن الواضح أن أحدهما مبدع ومجرب من الطراز الاول ، وليس الآخر كذلك ، كما هو جلي . وأحسب أن الصلة تكمن في تشابه الهدف ضمن التقنية السردية لديهما : الاحتفال الهزلي بالمزايا البشرية للتحرر من النماذج الزمنية المستعبدة (بكسر الباء) للخبرة . وهناك دليل على رسالة كتبها جويس الى سفيغو عام ١٩٢٤ : فعند تقريله لـ « اعترافات زينون » يعلن « ليست النكتة اللامحة بغائبة عنها » ، ويعرب عن اهتمامه بمعالجة الرواية للزمن (٢) .

وما انا بصدد مقارنته ، ورؤيته عنوانا بارزا للمناخ الحدائي الاساسي هو الظرف و (النكتة اللامحة) في معالجة الزمن على يد هذين الكاتبين .

تنتهي الاعترافات التي كتبها زينون الى مكان خاص - تريست - وهذا مركب مائي حيث تسقط اضطرابات اجتماعية وسياسية عميقة على بورجوازية مستقرة وغير مرتابة - وقد أعطيت لنا بلهجة خاصة ، جد مميزة ، بارزة الحدائة ، وسخرية متوضعة بشكل معقد ، وغامضة بشكل يدعو للشك ، تنوس بين العطف والسوداوية . وهو يكتبها كجزء من علاج تحليلي نفسي : فلديه انشغال بالعثور على الصحة يدوم طيلة الحياة . بالنسبة لزينون تعني « الصحة » قبل كل شيء النموذج ، النظام ، التماسك ، وتمثل بالنسبة اليه بموهبة التوقيع الصحيح للايقاعات الموسيقية ، مما يفتقده هو :

حتى الكائن الاكثر افتقارا للنمو يمكنه ، إذا عرف الفرق بين مجموعات النغمات من ثلاث ، وأربع ، وست ، أن ينتقل إيقاعيا وبدقة من واحدة الى الاخرى مثلما بالضبط يمكن لعينه أن تنتقلا من لون الى آخر . لكن في حالتي ، وبعد أن كنت أعزف إحدى تلك العلامات الإيقاعية ، لا يبارحني أنه . . . إذا ما كنت لأعزف النغمات بشكل صحيح فإنني مضطر الى أن أؤدي وأعزف عند قياس الوقت بقدمي ورأسي . لكن وداعاً لليسر ، والسكينة ، والموسيقى . إن الموسيقى المتأثية عن جسم جيد الاتزان تتشابه مع الإيقاع التي تخلق وتستثمر ، إنها الإيقاع ذاته . وحين يتسنى لي أن أعزف موسيقى بهذا الشكل فسأشفي .

إن للاستعارة الموسيقية ، وتمثلها مع نظام من الضرورة يتجاوز عدم التناسق المحيط والكامن في الاحتمالية العارضة ، تاريخاً مألوفاً في الأدب الحديث ، من بروست الى سارتر . وعلى نحو مماثل ، ففي « اعترافات زينون » يعزف أحد المنافسين مقام دماينور تشاكون كيما يجعل الموسيقى تبدو لزينون الحسود « معصومة كالقدر » . وهكذا يلتفت زينون الى التحليل النفسي ليجعل حياته مثل تشاكون . فهو يوفر مبحثاً للسببية ، نموذجاً منطقياً من النمو الشخصي من الولادة ، وحتى قبلها ، وعلم نفس

مرَضياً للحياة اليومية الذي يرفض مباشرة الفكرة بأن أي مظهر للسلوك هو عارض أو ظاهراتي صرف . لكن الشفاء يذهب مذهبا خاطئاً . فالمحلل النفسي يدع زينون ، بعد أن افترض أن السلوك بكامله دال وذو أهمية ، يكتب أي شيء من نفسه ، وبأي ترتيب . ويخرج زينون وثيقة — الكتاب ذاته — هي أشبه بمجلة منها بسيرة ذاتية للتحليل النفسي بقلم صاحبها ، ونصا يحتوي بحد ذاته على اكتشافات وتفسيرات للخبرة التي يمكنها أن تنوجد بمعزل عن التحليل النفسي ، والتي تصبح جزءاً من مرمى الملاحظة . ونتيجة لذلك يحلّ "انقشاع الوهم" ، ويصبح شكل المجلة أو الجريدة ، كما في الادب الخيالي الحديث من « المزيفون » الى « الغثيان » التعبير عن الاحتمالية العارضة غير المروضة .

وعليه ، ففي أحد المستويات يمكن للكتاب أن يقرأ كهجاء ينال من علم النفس الآلي الطابع ، لكنه أكثر من هذا بكثير . إن حادثة الرواية وتميزها النادر يكمنان في تراكم عدد من النماذج فوق بعضها بعضاً ، كل واحد منها — وبالتالي ولا واحد منها — يكتسب شرعيته . نحن مدموون لرؤية الكتاب من وجهة نظر تحليل نفسية ، عن طريق مقدمة ذكية كتبها الدكتور ، تطلب اليّنا أن نرى في رفض زينون للعلاج حالة تقليدية للمقاومة (« أيّ من له إلمام بالتحليل النفسي سيعلم إلام يعزو عدائية مريض ») . لكن يطلب اليّنا أيضاً أن نراه من وجهة نظر زينون ، بما له من افتراض بأن اللخبطة والمصادفة تشكلان الشخصية . ويمكننا أن ننظر اليه من زاوية النظر التقليدية للعناية الإلهية ، كنموذج تزدهر فيه فعلا علاقات زينون وتتقدم . والحق أن كل نموذج يقاس نسبياً بالآخر ، وأجمل المفارقات الساخرة طرّاً تكمن في أن زينون يشفى في سياق كتابته لاعترافه العلاجي — ليس عن طريق التحليل النفسي بل من خلال الحافز التحرري لما يدعوه هو « مغامرة نفسية » . وإذا ما نظرنا الى مقارنة زينون الاعتيادية للتحسن الذاتي ، ولا سيما في تجليها الأكثر جدلاً ، ومحاولته الطويلة الامد للاقلاع عن التدخين ، فإننا يمكننا أن نرى بحويّة خاصة المبدأ الذي يقوم عليه تعدد النماذج في الكتاب : أيّ

نموذج هو ملائم إذا ما اجتهدت بما فيه الكفاية لتطبيقه . يفرض زينون النماذج على الزمن كيما يقلع عن التدخين ، واضعاً نصب عينيه على الدوام تاريخاً هاماً يدخن فيه آخر سيجارة له ، لكنه ، كحال الرؤيويين الذين يتنبؤون بالالفية السعيدة في (الاحساس بالنهاية) لا يني يعدل جداول مواعيده . وهو يحتفظ بدفتر مذكرات ليقيد فيه قراراته ، ويغطي ملء غرفة من الجدران بالتواريخ « الضرورية » (٩٩/٩/٩ ، ١٢/٦/٣ ، ١/١/١ . وهلم جرا) الى أن يحمله صاحب المنزل على اعادة تغطيتها . ومع ذلك تستمر ديمومة السيجارة دون أن تتأثر بعلم الأرقام ، وتقود « الريبة الكتابية » زينون الى التجريب بتواريخ عشوائية :

تسترعي بعض التواريخ التي قيدتها في كتبي أو على ظاهر صوري المفضلة انتباه المرء بلا ارتباطها بالذات . مثلاً اليوم الثالث من الشهر الثاني من سنة ١٩٠٥ الساعة السادسة . وهذا له ايقاعه الخاص ، اذا ما تدبرته ، ذلك لأن كل رقم يناقض بدوره سابقه . وقد اعتقدت أن كثيراً من الحوادث أيضاً ، في الواقع جميعها بدءاً من موت بيوس السابع حتى ولادة ابني ، جديرة بالاحتفال عن طريق القرار الحديدي الامتيادي .

والحق أن زينون يكتشف أن التواريخ بكافة يمكن جعلها على نفس القدر من الأهمية ، وأن أي نموذج يمكن أن يكون ملائماً عن طريق هذه الطريقة من الحساب أو تلك . ان النظام ، كما يلاحظ ب. ن. فوربانك (٤) هو — كما نبدأ بالملاحظة نحن — مصمم لمقاومة المتعة المتأنية من كل سيجارة عن طريق جعلها الأخيرة . وعندما يحاول زينون لاحقاً أن يقلع عن شيء آخر — علاقة — خارج زوجية — وفاقاً لنظام يعتمد آخر قبلة ، نبدأ برؤية أن ذلك التفكير الرؤيوي هو — بكل جلاء — مخلوق الهو Id الاستبدادي . يحاول زينون أن يصلب ارادته هذه المرة عن طريق تنفيذ دور في قراءة التوراة (حيث يبرز بشكل لا مردّ له كتاب

الوحي) لكن هذا انما يجعل ايقاعات التجديد أكثر جاذبية . والعلاقة تنتهي بالمصادفة فقط .

لكن رغم أن محاولات زينون في الإرادة لا تبدل مباشرة نموذج الأحداث فإنها تعقدها بالفعل . وتتسم حياة زينون بايقاعات زمنية معدلة النبر ومنحنيات في المسار على درجة كبيرة من عدم الانتظام . فمسار زواجه يضرب كمثال . إذ يبدأ بعزم واع على الزواج واختيار الحمو (كثير من « الحوادث » في الروايات الحديثة تمت مناقشتها بهذا الشكل ، مثل « السنة العظيمة » في (الرجل بلا صفات) . ويلمح سفيفو الى تفسير سيكولوجي لهذا ، في بحث زينون عن أب بديل . لكن لزينون نموذج الخاص به والأكثر أصالة - جميع بنات الحمو تبتدىء أسماءهن بالحرف « A » ، واتحاد « A » مع « Z » يدل على اتفاق ألفا وأوميفا ، وإالسمو الأفلاطوني ، والاحتمالية العارضة وقد أخضعت . وهو لا يصاب بالذعر عندما يثبت أن الفتاة التي ينتقيها غير مبالية . وإذا يفتش دائماً عن صور (نسخ) سلبية الحكايات فإنه يقرر أن « التناقضات تنحل بذاتها الى تجانسات » . لكن ، بالطبع ، تتدخل الاحتمالية العارضة الى الحوادث . فلزينون منافس ، غيد وسبير ، يعزف التشاكسون ويتحدث التوسكانية النقية (وهي لغة « ضرورية » بالمقارنة مع لغة زينون التريستانية « الاحتمالية » غير الأصلية) ، ولا يتوافق الذي زينون كبير فرصة لدعم آماله مع آدا . وعلى غير توقع ، يرى زينون ، في الظلمة المواتية التي وفرتها جلسة تحضير الأرواح ، فراصته ، لكنه يقبض على الابنة الخطأ ويعلن حبه ليس الى آدا بل الى أوغستا . الآن تعمل الاحتمالية العارضة ، وفاء لطبيعتها ، لصالحه . فالبنات الصعري ، أنا ، تصرخ ، ويهب الجميع ، باستثناء زينون وآدا ، لمساعدتها . اللحظة مواتية ، لكن ، والسوء الحظ ، يتسيد الموقف احساس زينون الايقامي الخاطيء .

« بالتأكيد يجب أن تكون قد فهمت » قلت أنا . « لا يمكن

أن تكون اعتقدت أنني أردت مطارحة أوغستا الغرام » .

وددت أن أتحدث بقوة وتوكيد ، لكن في همكتي
واضطرابي وضعت توكيدي على المكان الخاطئ ، وانتهيت
بالتلفظ باسم أوغستا المسكينة بلهجة وإيماءة احتقار .

والنتيجة أن عرض الزواج ، مثل عرض لوباهين ، ينتهي إلى الاخفاق ،
لكن التصميم (التخطيط) يمكن رغماً عن ذلك استكماله ، ويتقدم
زينون ، بعد أن ألهب الحرف « A » حماسه ، بعرض فوري إلى
البنات الأخريات ويفوز بالنهاية بأوغستا التي أحبها أقل من الأخريات .

لكن الخوايم في هذه الرواية تتقدم بطريقة غريبة من البدايات
ونقاط الوسط . اذ يبين أن أوغستا ليست قبيحة المنظر ، بل جميلة
ومرغوبة ، والزواج هائئ بصورة دائمة ، وتحتاز أوغستا على تلك
الصحة المراوغة التي ما انفك زينون ينشدها ، والتي لا تتألف من فرض
نماذج من الإرادة على الزمن ، بل من قبول بهيج بالحاضر ، وبالنسبة
اليها « واقع ملموس نلوذ به جميعنا ونقترب فيه من بعضنا بعضا » .
حتى أن زينون يفقد لبرهة كلفته الوسواسية بتعاقب التواريخ الزمنية ،
ويصادق أحد الأدلاء في شهر العسل والذي يصر على أن الرومان
استخدموا الكهرباء . وبالمقابل ، فإن منافسه غيدو ، الذي يتزوج من
آدا ، يفوص في مستنقع من الدين والاخفاق . وتدريبيا ، وكرد فعل على
التفكير المتكررة ، يفقد زينون اهتمامه بالأشكال الضرورية ويشعر يرى
الحياة كنوسان للايقاعات ، والشدة والعطالة ، حيث الصحة هي نقطة
التوازن غير الموجودة تقريبا واللحظية فقط على المؤكد . وغيدو ، الآن ،
هو من يبحث عن صور السمو (التعالي) . وأثناء مشوار ليلي مع زينون
يتم تذكره بالقبلة الأبدية التي لا تخضع للزمن والتي رآها الشاعر زامبوني
في القمر . يعمد زينون إلى تأنيبه بلطف : « بالطبع ، لا يمكن للمرء أن
يقوم دوما بالتقبل هاهنا تحت . أضف إلى أنهم لا يملكون هناك فوق
الا صورة القبلة . التقبل هو ، قبل كل شيء ، حركة » . يجب غيدو
بتعميم مرعب - « الحياة قاسية وغير عادلة » - وعلى أثر ذلك يمضي
زينون بطريقة عشوائية صادقة ، إلى استبصار مركزي :

ينقاد المرء مرارا الى قول الأشياء بسبب من تداع اتفاقني في صوت الكلمات ، وما ان يتكلم المرء حتى يشرع في التساؤل عما اذا كان ما قاله المرء يساوي النفس المنصرف فيه ، ويكتشف أحيانا أن المرء قد طرق فكرة جديدة . قلت « الحياة ليست صالحة ولا طالحة ، انها أصيلة » .

يكتسي اكتشاف زينون أهمية بالغة في الكتابة الحداثية ، اذ يمثل تقويما ايجابيا لاحساس اللايقينية والنسبية ، الشغل الشاغل للحركة الحداثية . يرى لوكاتش ، وهو ناقد معاد للحركة الحداثية ، انما اكثر تنويرا من كثيرين من المعجبين بها ، أن غياب المنظور هو ملمح جوهرى للمحدث . (٥) وهو يجادل بأن المنظور يصدر من موقف النهاية للأمور . فهو في العبارة التي تلازم (يوليسيز) ، « ترتيب استعادي للماضي » . هذا ، وان رواية تميل للنسبية كرواية سفيرو ، المنشغلة بعدم قابلية التنبؤ ، والمفاجأة ، والكشف ، لا تملك منظور — نهاية . فهي تتوفر على المنظور من الوسط الذي يصبح جل الكتابة الحداثية — كالايقاعات الاستكشافية ، مثلا ، نثر لورانس : « يبدو لي كما لو أن رجلا ، في حالته الطبيعية ، أشبه بفرع غصن رئيس من الحياة يرتعش ، حيث الضربات والنفضات المجهولة وغير المحسومة بمجموعها ، المشتعلة على أسرع ما في الخبرة ككل ، لم تتكشف بعد ، ولم يتم افرادها بعد » (٦) ، وكذلك فهو (المنظور) يسعف في شرح البنية الحداثية لكثير من الروايات الحديثة — « نساء عاشقات » ، على سبيل المثال ، أو « المزيفون » ، حيث — كما يوضح جيد — : « يجدر بكل فصل جديد أن يطرح مشاكل جديدة ، ويمثل بداية جديدة ، وحافزا جديدا واندفاعا جديدا الى الأمام » .

والحق أن « اعترافات زينون » هي رواية مفرطة في الحصافة والدقة بحيث لا تقوى بشكل كامل على اقرار اكتشاف زينون . فمفاجأتها تترى : فلسفة زينون عن الحركة المكتسبة بكد وجهد تصبح بحد ذاتها وسواسا . وعليه ، ففي موقع تال من الرواية يقذف زيون بمفاجأة مذهلة

كالقنبلة في داخل ردود أفعالنا التي تستجمع خيوط النهاية : يعلن زينون ان الاعترافات مشوهة على نحو جذري بالايطالية « الصحيحة » التي كتبت بها : « بالطبع ستتخذ (حياتي) مظهرا مختلفا تماما فيما لو حكيتها بلهجتنا الخاصة » . ويأتي التذكار الذي مؤداه أن الأعمال الأدبية الخيالية بكافة تكذب بشكل لا مرد له ، مرة ثانية ، عندما يتحول زينون فجأة بفعل الحرب الى رجل أعمال ناجح . وكما يقول ، ان هذه النهاية غير المتوقعة تسبغ نموذجا مختلفا تماما على سيرته الذاتية بقلمه ، ولا بد أن يقوم بكتابتها ثانية . وبالطبع هي تفعل ذلك ، ويمكن للنموذج أن يواصل التغير حتى لا يبقى الا منظور واحد فقط - وبالتالي لا يبقى شيء - يمكن للحياة أن ترى من خلاله . ان التأمل في كيفية مقاومة الخبرة للتسلسل الزمني المتناسك لا يكشف - كما قال جويس - « عن انتفاء الظرف والنكتة الماحية » .

- ٣ -

ويقينا لا تفعل ، (يوليسيز) جويس : الرواية التي ساندت كلية الآراء الحديثة بخصوص الشكل المكاني ، واكتسبت ذلك المضمون اللازم من الاسطوري الذي بدا لكثيرين من النقاد أحد أكبر الانجازات الأدبية الحديثة . ويعطينا جل هذه الأوصاف صيغة رصينة جدا للرواية . ويقترن الافتراض المتكرر بأن الرواية تبلغ عن الحقائق العميقة - او بإمكانها ، ما ان تكون صناعة الأوهام قد فكت تماما شيفرة مضمونها - يقترن جنباً لجنب مع الاعتقاد بأن هذه الحقائق تتعلق بالمطابقات بين الشخصيات ، والرموز ، والموضوعات داخل الكتاب وبين نظائرها الاسطورية دون أن تحرز ، بعد تجاوزها المسافة الزمنية ، الترتيب المكاني المتناسك . وغالبا ما يتم انتزاع الصور والأوهام من السياق - غالبا ما يكون ساخرا - للاتحاق بزميلاتها في المكان - وهذا فصل للموضوع عن الوسط الاسلوبي الذي ربما بدا عندما استنزل ستيوارت جيلبرت البعد الهزلي للكتاب الى موقع ثانوي : « كلما عظم

شأن الموضوع عظم شأن السخرية « (٧) ان جدية (يوليسيز) ستبرز ، برأيي ، أيما بروز اذا كانت تلك الصيغة بكل بساطة لتعكس . وهنا تضفي المقارنة مع سفيو القوة والنشاط . ف « يوليسيز » تشارك كتاب سفيو موقف الارتياب الراديكالي بالمطلقات نافة . وأنا أرى أن صيغتها عن النسبية الحدائية هي (كما اعتقد ايلمان وآخرون) « سلبية عاقلة » انسانية ، وتجريبها الشكلي هو واسطة لا يصلح حالة الأشياء حيث يوفر مثل هذا الموقف المعني . وكما سفيو ، فإن جويس شديد الإدراك للمغزى الكامن ، إذ بإغراقه المناسبة بقدر هائل من الخبرة وعدد كبير جدا من مناحي التفسير فانه يودنا أن نشعر بالتعسف الهزلي للنماذج التي تقوى نحن على اشادتها .

وعليه ، فأنني افترض أن تقنية الكتاب الأساسية هي ترابطية (تقوم على التداعي) ، وأن بناء البنية والنموذج قد تم بطريقة هي في الأساس عين الطريقة التي يعمل بموجبها تفكيرنا كل من بلوم وستيفن . ومثلما تتجمع المادة في الاحتمالية العارضة وفي الوعي ، فكذلك يكون تجمعها في السرد ، بفعل التداعي الكلامي في المقام الاول ، وهو الفداء الاساسي للاصوات السردية جميعها في (يوليسيز) . توفر الرواية ، كواحد من أهم المنظورات بخصوص حوادث اليوم ، شعورا أوقيانوسيا واسعا تقزم فيه وساعة الزمان والمكان أي فرد بشري مهما يكن . هذا المنظور يشتمل بإجلاء على إمكانية المفارقات الساخرة الالامحدودة بخصوص التوافه التي تهم الشخصيات ، وعليه فمن المشروع أن نرى في (يوليسيز) - كما يفعل هف كير - تنويعا للامبالاة الفلوبيريّة . لكن دعنا نناقش الاهتمامات الخاصة للشخصيات متناولين إياها على أساس قيمتها الظاهرية ، فكما هي الحال مع زينون فإنها تجرب صياغة ذهنية لخبرتها بالزمن . فهي تكلف بتقدمها في السن ، أو بالنمو ، وهي تسعى وترغب في تحسين أحوالها ، أو تغيير المسار ، لاستعادة أو إعادة أو تأييد جانب من ماض شعرت هذه الشخصيات أنه أكثر وعداً ، أو أكثر فاعلية ونشاطاً . فلدى بلوم طائفة متنوعة من المشاريع « العملية » يلدراً « الشيخوخة ،

وتشمل هذه حلقات من التمارين ، والاستمناء باليد ، وقراءة المرء لنفسه ،
أو استباق الشمس من طريق السفر الدائم من الشرق الى الغرب .
وبالنسبة لمولي يتمثل دواء كل الادواء في الجنس ، وبخاصة المأمول الذي
ينتظر شاعرا شابا (تتمثل النكتة في أنها تمتد أن ستيفن سيكون « شابا
نظيفا » في الحين الذي نعلم نحن انه لم يغتسل منذ (دهر) .

وبالمقابل فإن بلوم ومولي كليهما يشعران بالحنين الى ماضيهما .
فتفكرهما عن الزمن ينظمه بصورة رئيسة بالاستناد الى السقوط . ففي
الماضي هناك فردوس ضائع ، الحاضر ساقط ، وفي المستقبل يأملان ان
يستعيدا الجنة . وبالنسبة لمولي الفردوس الضائع هو جبل طارق ،
ولاسيما القبلة التي تبادلتها مع مولفي : « بعد ذلك لا يتعدى الامر
المألوف التالي : افعل الشيء ولا تفكر به ثانية » . يستغرق بلوم في
التفكير بصدد شتى احوال « السعادة المنصرمة » - أيام المدرسة السعيدة
عرض زواجه من مولي على Howth Promontory ، رائحة اليلك في بيت
مات ديلون ، الايام الخوالي في لومبارد ستريت ويست . . وبالنسبة لبلوم
تشكل حادثتان ، على الأقل ، واحدة هزلية ، واحدة لازمة ، منزلة
السقوط - الاستمناء باليد قبل اثنتين وعشرين سنة عند القيام برحلة
قصيرة في الريف ، وهو طالب في المدرسة الثانوية (وقت ولادة ستيفن)
وتعليق العلاقات الجنسية كاملة مع مولي ، عقب موت رودي . وكذلك
تحمل الحديقة الخلفية في شارع ايكليز سمات الاسطورة نفسها نحلة
whit Monday التي لسعت بلوم هي افعى ذلك الفردوس ، الذي
سيستعاد بـروث البقر .

ويحكم نموذج السقوط - العودة من والى الفردوس كثيرا من قراءات
الرواية . فهو يجعل القارئ ينشد مفاتيح لفر العودة الى السعادة .
ونحن نتفحص لقاء بلوم مع ستيفن ، والعودة الى شارع إيكليز ، وطلب
بلوم غير العادي للطور في السرير ، توصلا الى علامات تحسن هام في
هذا العالم ، عودة يوليسيز الهومرية (نسبة الى هوميروس) الى سرير
بنيلوب . وما إذا كان هذا يمكننا من قراءة الرواية بدلالة السمو

الاسطوري والرمزي فهذه مسألة اخرى . بالنسبة لميرسيا ايلباد ، ورهط كامل من النقد ، يشكل هذا موضوع الكتاب . فهو « مشبع بالحنين الى اسطورة التكرار الازلي ، وفي التحليل الاخير ، الى الغاء الزمن » (٨) . فالحوادث دورانية (حلقة) ، والمشابهات اسطورية : ترحال بلوم في شتى الاماكن مثل المسيح ، واوديسيوس ، وبارنل ، وموسى ، وريب فان وينكل . والحق اننا اذا نظرنا الى الطريقة التي تم تقديم هذه الشخصيات بموجبها فاننا سنذهل لانتهاء الدقة الهجائي الطابع الذي يسم هذه المشابهات المفترضة . وعليه ، فان بلوم يتفكر عند الفسق في الروابط بين الآن وسبع عشرة سنة خلت : « حزيران كان ايضا ما نشدته . السنة تعود . التاريخ يكرر نفسه . في اللحظة الحاضرة يعني خطب الود الاستمناء باليد عند مرأى غيرتي ماكديويل ، بالمقارنة مع السعادة ما قبل الانحدار المتأتية عن خطب ود مولى في بيت مات ديون . والرابط بينهما هو ان كليهما تحدثان في حزيران . وفي موقع قريب ثل ، ينظر الى اللقاء الاول في الحديقة في بيت مات ديون كتكرار للقاءات الفامضة الاولى :

« عجيب هي طفلة وحيدة ، انا طفل وحيد . وهكذا تعود الاشياء » ، وهذا تفسير تمحضه مولى نفسها موافقتها : ليلة التقينا لأول مرة عندما كنت أسكن في تيراس ريهوبوت وقفنا نحملق ، كل في الآخر ، لمدة عشر دقائق كما لو أننا التقينا في مكان ما لائني ، كما اعتقد ، كنت يهودية تعتني بوالدتها » . احسب ان القصد وراء ذلك هو ان نسخر من هشاشة مثل نظريات التكرار هذه - كما هو حالنا مرة ثانية عند الموازة بين بلوم وبارنل ، المعقودة بشكل مرهق في حادثة « ايومايوس » ، على اساس الروابط المفترضة بين سوء التصرف الجنسي لكل من بلوم وبارنل ، وبين مولى وكيتر اوشيا ، بين القوى العدائية التي تواجه بارنل عند عودته الى ايرلندة واحساس بلوم بالغربة عند عودته الى آيريش تاون ستريت . والحق ان البحث عن (« العودات الازلية ») الاسطورية يتم تقفيه بشكل جد مختلط هنا حتى ان التعليق المناسب هو الذي قيل عن التشابه بين

عودة بلوم الى البيت مع ستيفن وعودته الاولى الى البيت مع كلب :
« ليس ان الاحوال كانت اما متشابهة او العكس » .

ومن المؤكد ان المشابهات هي احتمالات تمتع من استخدامات
الاقتران ، وهو الطريقة الغالبة في الرواية ، والتي تواصلت من خلال
التوريات ، والجناسات الناقصة ، والتجانسات اللفظية ، والعبارات
المقفاة ، اضافة الى الحوادث . والتي نفس ينسحب على مشابهات
الرحلة الاوديسية ، والتي تصور امكانية من جملة امكانيات ، وتصور
كلتا فكرتي التكرار والجدد - كما عندما تغلب المادية البطولية لبلوم في
« نوسيك » على جاذبية العودة ، الى ماضي ما قبل السقطة ، في الحادثة :
« نعود ليس على المتوال نفسه . مثل اولاد ، زيارتك الثانية الى البيت .
الجديد هو ما أريد » . والشئ ذاته ينسحب على شبه النماذج الرؤيوية
التي تزخر بها « يوليسيز » كما تزخر بها « اعترافات زينون » . وتكثر
التنبؤات والارهاصات : فاعلان الكسندر ج. دوي عن مقدم ايليا يجد
صداه في اصوات أخرى تنبأ بعودة حكم البيت بالنسبة لاييرلندة ،
والكارثة لانكلترا ، واقداس (ج. قدس او اورشليم) جديدة من انواع
شتى ، ولقاءات وعلاقات قادمة هامة . وتغذيها مصادر مختلطة : التسرب
اليهودي المفترض الى الاقتصاد الانكليزي ، حرب البوير ، وقصف الرعد ،
والكسوف المتوقع في ايلول . « زمن الله هو ١٢٢٥ » ، كما يقول دوي
في حادثة Cince في « ثيران الشمس » يحبس لينش بفردوس من
الارقام ، بالنسبة لـ « كلا الولادة والموت » اضافة الى جملة الظواهر
الآخرى للتطور ، وحركات المد والجزر ، واطوار القمر ، ودرجات
حرارة الدم ، والامراض بعامة . . . هي تخضع لقانون ترقيم لم يتأكد
بعد . لكن بلوم قد يعطي التعليق الجوهري : « واحد زائد اثنان زائد
سته يساوي سبعة . اقلل اي شئ ترغب به في التلاعب بالارقام . جد
دائماً مساواة هذا لذلك ، التناظر تحت جدار مقبرة (هناك جناس

استهلالي بين الكلمتين Symmetry = التناظر و Cemetery مقبرة في اللغة الانكليزية - المترجم) . وعلى المؤكد يتصل الهدف من مثل هذا التلاعب مع الوهم الباطل الذي يلاحق كلا من بلوم وستيفن طوال اليوم: فكرة وجود علاقة صوفية بين الكلمات والاشياء التي تدل عليها . فاللغة بالنسبة لستيفن يلوثها السقوط : تجلّ بابل في وصفه لجامعة الزّوان والتي هي حواء بعد الطرد : فهي تترنج ، وتجر قدميها ، وتسحب ، وتجرجر حملها » . يلاحظ بلوم لاحقا حشو اللغات :

« . . . هناك من اللغات للبدء به ما زاد بكثير عن الحاجة التي دعت اليه . . . » ويشكل هذا قضية خطيرة بالنسبة لروح ستيفن الرمزية ، اذ مع انقطاع الصلة بين الكلمة والشيء ، تصبح اللغة مادة خاضعة للزمن والتاريخ . بيد ان تلك الحالة هي ايضا جزء من المضمون الهزلي . فالكاتب اتسبه بقدر فائق الطفيان يلاحق شخصه بأفكار رئيسة لا تعرف الرحمة وموجودة في جميع الامكنة . « لا تتناول شرحات اللحم البقري . اذا فعلت ستلاحقك عينا البقرة طوال الابد » ، يتفكر بلوم وهو في مزاج نباتي . وعندما تقع على تلك البقرة في حادثة «Circe» ، فهي بوب المترنج (وراء دوران المخمور) يعلن انها قد شهدت استمناء بلوم القاتل وهو في المدرسة الثانوية . وعلى هذا الاساس يمكن للتاريخ حقا ان يكون كابوسا نجهد نحن للاستيقاظ اثناء حلوله .

وفي هذا السياق تعمل « السلبية العاقلة » في (يوليسيز) . فهي الموقف الملائم حيث يتم تقفي الكثير من النماذج والتمسك بها بعناد . ولعل توماس مان ، الروائي ذو المزاج المشابه ، يتوفر على المفتاح :

« جميل هو اقرار الرأي . لكن المبدأ المثمر حقا . والخصيب ، وبالتالي الفني هو ما ندعوه التحفظ . . . ففي المجال الفكري نحبه كمفارقة ساخرة . . . يهديها ، كما هي الحال ، الظن بأن كل قرار في المسائل الكبرى ، مسائل البشرية ، قد يثبت انه جاء قبل اوانه ، وان

الهدف الحقيقى الذى يجدر بلوغه ليس هو القرار ، بل التناغم ،
الانسجام . وفى مسألة الاضداد الازلية يمكن أن يثوى التناغم فى اللانهاية ،
ومع ذلك فذلك التحفظ المداعب المدعو بالسخرية يحمل بداخله ، كما
تحمل الملاحظة المتصلة ، القرار .

وكما « اعترافات زينون » قد لا تحتاز « يوليسيز » على لغة ماورائية
— كالأسطورة — لتقدمها لنا . فهى ترفض المطلقات المتعالية
(الترانسندنتالية) . وهى حدائية بالكامل فى الاحساس الساخر ،
والنسبى بالطرائق التى نصوغ بها خبرتنا فى شكل نماذج زمنية ، ونعطيها
شكلا مطواعا يمكن تدبره . كما أن رؤيتها هزلية فى أساسها ، وهدفها
طرد البنى المستعبدة (بكسر الباء) التى تفرضها اللغة على الخبرة .

الحواشي :

- ١ - بصدد هذا الموضوع العام انظر أ. أ. مينديلاو ، الزمن والرواية (نيويورك ١٩٦٥) .
- ٢ - جوزيف فرانك ، « الشكل المكاني في الادب الحديث » ، طبع ثانية في « الحركة الدائرية الاخذة بالاتساع » (نيوبرانزويك ، نيوجيرسي ، ١٩٦٣) .
- ٣ - أنظر « رسائل جيمس جويس » ، تحرير ريتشارد إيلمان (لندن ١٩٦٦) مجلد ٣ ص ٨٧ .
- ٤ - ب. ن. فودبانك ، « ايتالو سفيغو : الانسان والكاتب » (لندن ١٩٦٦) .
- ٥ - جورج لوكاش ، « معنى الواقعية المعاصرة » (لندن ١٩٦٢) .
- ٦ - د. هـ. لورانس ، « دراسة عن توماس هاردي » ، في (فونيكس) (لندن ١٩٣٦) ص ٤٢٤ .
- ٧ - ستيوارت جيلبرت ، « بوليسيز جيمس جويس » : « دراسة » (نيويورك ١٩٩٣) .
- ٨ - مرسيا ايلياد ، « اسطورة العودة الابدية » (نيويورك ١٩٥٤) ، ص ١٥٣ .

الرواية ذات الوجهين

كونراد ، موزيل ، كافكا ، مان

بقلم : فرانز كونا

« مهما يقل فان الصوت الرتيب
ذاته يجيب ، ويترجج على مساحات
الجدران الى ان يمتصه السطح .
« بوم » هو الصوت الذي يسع
الابجدية البشرية التعبير عنه ، او
« بو - أوم » ، او « او - بوم »
- ملل صرف » .

إي. أم. فورستر، الطريق الى الهند
(١٩٢٤)

- ١ -

ذهب القول في معرض التعليق على « ولادة الماساة » (١٨٧١) بان
نيتشه لم يسعه مناقشة الماساة إلا بدلالة إما منشئها (أي من زاوية
الاله دايونيسوس) أو نتائجها (أي من زاوية المشاهد) . وما إن يتحول
الى أعمال ايسخيلوس ، وسوفوكليس ، وإوريبيدس ، وما إن يغدو
ناقداً أدبياً حتى تخذله التعابير وتختفي كلمات من مثل « مأساوي » أو
« درامي » . فالمأساة هي « اسطورة ملحمة أو أثر ملحمة » ، والحاجة
تدعو حقاً للحكم على نظريته في الكتاب من حيث هي فلسفة عن الإنسان

- ١٧٠ -

ووضعه وعن طبيعة الاسطورة والطقس . وعليه ، فإن كتاب نيتشه .
من حيث هو نظرية جمالية منهجية ، لا يحتاز إلا على تأثير محدود ، لكن
من حيث هو فلسفة عن الحياة ، وفكرة شاملة عن الاسطورة والطقس ،
و « معتقد راديكالي مضاد . . يعارض الانتقاص المسيحي من الحياة » (١)
فإن تأثيره كان عميقاً . فقد انداحت أفكاره عبر ذهنية منعطف
القرن ، وتبدو استبصاراته أساسية بالنسبة لأفكار الشعراء والروائيين
المحدثين . كما بدا أن المخطط الجدلي الذي أتى به نيتشه قد أصبح
تصميماً أولياً ، نموذجاً جمالياً بدئياً لأي من روايات القرن العشرين
الكبرى تقريباً . عندما يكتب هنري جيمس في مقدمته لـ « ما عرفته
ميزي » (١٨٩٧) .

ليس من الموضوعات ما هو بشري قدر تلك التي تعكس
لنا من بين بلبله الحياة العلاقة الوثيقة بين «الهناء والشقاء ،
بين الأشياء التي تعين والأشياء التي تؤذي ، أبد الدهر يتدلى
أمامنا ذلك المعدن البراق الصلب ، من خليطة جد غريبة ،
أحد وجهيها يمثل حق هذا وهدوء باله والوجه الآخر الم
ذاك وباطله .

فانه يعتبر لنا عن معنى نيتشوي نموذجي لقاعدة الحياة المساوية -
جوهر ما دعاه نيتشه « الوجه المزدوج - دايونيسي أنا وأبولوني أنا
آخر - لبروميثيوس آيسخيلوس » ، وهو ما عبر عنه بالصيغة التالية :
« أي شيء موجود هو عادل وغير عادل، وهو مبرر بقدر مساو في كليهما » .
ويضيف نيتشه « أي عالم هو هذا العالم ! » . ويبدو سليماً القول بأن
العالم المتناقض قد كان العالم الثاوي في أعماق جل الفن الحديث .

وما لدى هنري جيمس ليقوله عن شخصية ميزي هو أكثر من هذا .
فهو يلاحظ قائلاً :

« أنسى نفسي حقاً ، . . . عند ملاحظة ما تفعله
[ميزي] ب « نضارتها » ذلك لأن المظاهر بحد ذاتها هي فظة
وخاوية بما يكفي . وهي تغدو ، عندما يتطرق إليها المرء .
مادة الشعر والمأساة والفن » .

ومن اللافت أنه عند مناقشة فن هذا العالم المزدوج يستخدم جيمس
التراتبية النيتشوية . فأولاً يأتي الشعر ، ثم المأساة ، والتي لكونها
أسمى أشكال الفن ، هي الفن ذاته . لكن اللافت أكثر من هذا هو أن
السعي وراء « الشعر والمأساة والفن » هذا يلقي مزيد التعبير شيئاً
فشيئاً ليس في السياق الدرامي للمأساة بل في السياق المحمي للرواية ،
بينما يسلم القرن التاسع عشر مقاليد الأمور للقرن العشرين . والحق أن
الرواية الحديثة هي التي تطرقت بكل رغبة واستفاضة ، على أعظم
مستويات الكشف والغبطة الجمالية ، الى ذلك النوع من الظواهر
الشعرية والمأساوية التي جسدت بكل رغبة صيغة نيتشه عن الإنسان
الحديث « ذي الوجهين » المحكوم عليه بالوجود المأساوي . هذا ، وقد
نحت محاولة امتصاص مثل هذا المشهد للوجود البشري واستقطاره نحو
جعل الرواية الحديثة نفسها ذات وجهين وتناقضية ، ونحو جعل الكثير
من الكتاب المحدثين يستخدمون الأساطير التراجيدية ، أو التراجيكميدية
كنماذج أو حيكات كامنّة في عملهم . ويمكن تصوير هذا على نحو ناجع عن
طريق مناقشة أمثلة منتقاة من عمل كونراد ، موزيل ، كافكا ، مان .

— ٢ —

لقد كان تأثير بعض الأفكار النيتشوية المعينة ، ولا سيما التي تمس
المواقف الراهنة تجاه اللا منطق والفوضى ، كتأثير « الخمرة القوية في
عقول ناس كثيرين » (٢) ، كما أثرت تأثيراً عميقاً على الجو السائد منعطف
القرن . وإذا جردنا فلسفته الأولى عن الحياة ، كما جاء في « ولادة
المأساة » ، من كل شطط ميتافيزيقي فإننا نصل الى رؤية ترى في الحياة
قوة فوضوية ، عمياء ، مظلمة - تيار مدمر من العاطفة يميل الى اكتساح

كل ما يعترضه ، ومن ضمن ذلك اكوان الانسان العقلانية والبنية الاحفورية للمدنية ذاتها . وفي التزامه نحو «الرؤية المأساوية للحياة» فإن نيتشه كان يتقفى شوينهاور لكنه وصل الى استنتاجات معاكسة تماما . فقد شدد شوينهاور على الحاجة الى نفي الحياة، أو الارادة ، لأن الارادة هي قوة مرعبة وسخيفة ، لكن المنحى العام لفكر نيتشه كان يتجه ، في واقع الأمر ، الى تأكيدها ، ذلك لأن هذه « القوة التناقضية المبتلاة أبدا بالمعاناة والتي ينتصب شخص دايونيسيوس كرمزها الأكبر ، تبرهن عن مقدرتها على ، وحاجتها المتواصلة الى « رؤيا جذلة وهم بهيج كي تفندي ذاتها » . والحق ، فهي بحاجة الى « مبدأ أبولو في التشخيص » . لكن حالما تجلى دايونيسيوس « الأزلي » عيانا فإن العالم المتجلي ، الذي يشمل الانسان ، يغدو مدركا للطبيعة الوهمية لوجوده ، فهو يرى الوجه المزدوج .

« ذلك لأنه يترجع الآن في كل فرح غامر صوت نغمة خافتة من الرب ، أو خلاف ذلك حسرة مفعمة بالامل على خسارة لا تعوض . فكما لو أن ... سمة مفرقة في العاطفية من سمات الطبيعة تندب واقع تجزؤها ، وتفككها الى مفردات متفرقة » .

وهكذا فالمرم يقف في الاحتفالات الاغريقية ، وفي المأساة الاغريقية ، وفي الموسيقى - وهي ، كما الشعر ، « فن دايونيسي » - وجها لوجه امام واقع هو قبل الظاهر وبمده في آن . وفي تأملنا لتلك القوى التي تهدد الفرد بالدمار يملكنا الاحساس بالنشوة والرهبة سواء بسواء . فقد تولدت رؤية مزدوجة للحياة ، « الرؤية المتأذية من الصدمة عند الانسان الدايونيسي » . والمأساة الاغريقية ، على الأخص ، تظهر لنا هذه الخاصية التناقضية ، والخطرة ، والعصية على التفسير للوجود بأكمله . فيها يمكننا ان نرى ان الضرب المتصل لـ « الأزلي » ، الجوهر الدايونيسي الكامن في كل الأشياء ، هو في الآن ذاته « الخلق المدمر » (أي لتشكيل العالم الزمني عالم التشخيص والصرورة ، عملية تدمير الوحدة)

و « المدمر الخلاق » (أي ابتلاع العالم الوهمي للتشخص ، وهي عملية تنطوي على إعادة خلق الوحدة) (٢) .

هذا ، وليس عسيراً أن نتبين أن السبب الذي جعل نموذج نيتشه التناقضي في الخلق ، والشكل وانعدام الشكل ، والتفائل المأساوي ، يستهوي الحساسية الانتقالية للناس منعطف القرن . كما لا يفوتنا أن نرى كيف أن نموذجه يمكن أن يصير أساساً لنقد يطال الثقافة والمدينة بهذا الشكل . فالاعتقاد بالساطير* (٣) وهو اتحاد الاله والماعز ، « المربد الداينيسي » أو « الانسان الاول » ، هو اعتقاد بـ « الانسان الحقيقي » . وقد غزت صورة البطل النيتشوي الفكر الثوري لتلك الحقبة ، وأمامه يتقزم الانسان المثقف الى صورة كاريكاتورية مزيفة . ومن نحو آخر ، فالاعتقاد بسقراط ، بـ « الانسان النظري » ، هو اعتقاد بالانتصار التفاؤلي - العقلاني - النفمي ، بـ « يوتوبيا اسكندرانية » . وهذا يمثل فقداناً لـ « الرؤية المأساوية » ونسياناً للحقيقة الكونية - بالتحديد ، أن كل ما يدعى الآن « ثقافة ، تربية ، مدينة سيمثل يوماً ما أمام القاضي المعصوم ، دايونيسوس » (٤) . لقد غلدى نيتشه الاحساس بالمواجهة بقوى فوضوية . لقد رأى تحت سطح الحياة الحديثة التي يهيمن عليها العلم والمعرفة ، الطاقات الحيوية التي كانت متوحشة ، وبدائية وعديمة الرحمة كلياً . وقد ارتأى أنه حين تحين الساعة سيرفع الانسان نفسه الى ابعاد هائلة وينتصر على مدنيته . وستنطلق القوى الحيوية من عقالها انتقاماً وتنتج بربرية جديدة . وسيظهر على المسرح مرة ثانية الانسان البروميشي الذي سيوصل الرؤيا الأحادية التفكير الى نهايتها المحتومة والمرعبة ، ويمحو جميع الفروقات بين المثالية المطلقة والبربرية المطلقة . وفي هذا كله اقترح الكثير مما يتواءم مع موضوعات وأشكال الفن الحدائي بالذات .

* (الساطير) : إله اغريقي من صفات الالهة له راس و بدن كالانسان ورجلان واذنان كالماعز . (المترجم)

كان أكثر الكتاب الانكليز ثباتاً على التقليد الشوبنهاوري -
النيتشنوي ، جوزيف كونراد . إذ منذ سنة ١٨٩٧ تقريباً وفر ذلك
التقليد الأساس الذي انبنى عليه كل شغله الرئيس . ولعل أكثر
المعالجات تميزاً لما أصبح عموماً موضوعاً رئيساً في الأدب الحديث هو
مؤلفه (قلب الظلام) (١٩٠٢) : « العناء المستحكم بين الانانية ، القوة
المحركة للعالم ، والغيرية ، أخلاقيته الأساسية » (٥) . ودون مارلو ،
الراوي التأملّي الشاك ، كانت الرواية ، على الأرجح ، الصورة الأكثر
تفنناً ، بالأبيض والأسود ، في تاريخ الأدب . فمن نحو هناك كيرتز ،
المثالي المطلق (والبربري المطلق) ، زعيم الغابة الاناني الرومانسي ، المتحل
لهذا اللقب ، النتاج الوحشي لأوروبا الذي « بسبب يقظة غرائزه الوحشية
والمنسية ، وذكرى العواطف الوحشية المشبعة » طرد إلى « حافة
الغابة ، إلى الدغل ، صوب توهج النيران ، وقرع الطبول ، وهدير الرقى
الغامضة المخيفة » ، الذي مد « روحه غير الشرعية إلى ما بعد حدود
المطامح المسموح بها » . وكيرتز ، المتطرف ذو الجاذبية الكاريزمية ،
« في الأساس موسيقي كبير » - يستذكر واحدنا نظرة نيتشه إلى
الموسيقى كفن دأ يونيسي - هو « صوت ينطلق من وراء عتبة الظلمة
الأبدية » ، مخلوق تيتاني (هائل) ذو كبرياء متجهم وقدرة لا تعرف
الرحمة يعيش ويريموت في المعرفة الناشطة للشر : « الرعب ! الرعب ! »
وعلى الجانب الآخر لدينا أفراد حملة استكشاف مدينة الذهب
الأسطورية (الدورادو) ، وهم استغلاليون أندال ومستثمرون متهورون ،
« قطة المدينة الموتى » . ولدينا أوروبا ، « صندوق قمامة التقدم » ،
الثقافة المحكوم عليها بالفناء التي لا تتعدى معرفتها بالحياة وتأكيدها
المبتدل للسلامة الادعاء المقيظ . هذا ، وإن المجموعات المشغولة للصور
الشيطانية والرؤيوية لتؤكد المعمار الدياليكتيكي للكتاب . بيد أن مارلو
يمسي الوسيط السلطوي ، ولو أنه الغامض ، بين العالمين . ومع أنه
مفتون بكيرتز - فاهتمامه الغامض أصلاً بأفريقيا يتحول إلى بحث ناشط

عن كيرتز وما يمثله - فإنه لا يفقد قدرته على رؤية بطله إلهاماً ونذيراً في آن . وكما يسوق لورنس غريفر القول : « مثلما أن أوروبا بأجمعها قد ساهمت في صنع كيرتز ، كذلك فهي ، بمعنى آخر ، ساهمت في صنع مارلو ، الرجل الذي يقد إلى البرية محمياً ببعض الدفاعات ضد الظلام . يتم اختبار هذه الدفاعات - الشجاعة ، الولاء ، البراغمية - وتظهر أنها دعائم صناعية في وجه قوة هي ، على ما يبدو واضحة ، أكثر طبيعة . لكن مارلو يقبلها لكونها ضرورية وبالتأكيد يفضلها على عدم وجود دفاعات على الإطلاق » (٦) . هذا ، ويوفر السرد عند كونراد نظرة خاطفة مثيرة للفضول عبر حدود الاخلاقية التقليدية . فهو يستكشف منطقة تقع ما وراء الخير والشر ، ويومئ بصراحة حرة من أي قيد إلى المتعة والخطر المتأبين من الميئس على الجانب الآخر (٧) .

كذلك يكلف روبرت موزيل بتفحص القوة الخلاقة لكن - خلاف ذلك المبهمة الكامنة في أساس كل الوجود - فبالنسبة إليه هي « كنسز يتلأل في الظلام » (ميتيرلنك) نوع من جمال مخيف (بييتس) - لكنه ، على خلاف كونراد ، يرى المسألة من وجهة نظر سيكولوجية وبيستمولوجية . فروايتة « تورلس الصغير » (١٩٠٦) هي دراسة لذلك الاضطراب العقلي المتأني عن ادراك ما يدعوه البطل « وجهي » الاشياء . ويتعبير أدق ، إنها دراسة حدود العقلانية . فالاشياء بكافة - الحادثات ، الناس ، الامكنة - تتبدى لتورلس على أنها ذات وجهين . فمن نحو تكشف له الجوانب العادية لليومي ، ومن نحو آخر ، تواجهه بجوهر مظلم ، وعصي على التفسير ، ومريع . وفي كل شيء هناك في الآن ذاته نوع من لغز لا يقبل الحل ونوع من قرابة عصية على التفسير يستعصي على تورلس أن يأتي لها بأي دليل . فالاشياء التي تستجبر شعوراً بالاتساق والثقة في هذه اللحظة تستثير شعوراً بالخوف والرعب الخالصين في اللحظة التالية . ويتطلب الامر زمناً قبل أن يكتشف تورلس - ولا يكون ذلك إلا بعد المرور بأكثر التجارب رعباً في السقيفة المظلمة في المدرسة - أن هذا الوضع مشتق من طبيعته الخاصة بقدر ما هو مشتق

من العالم الظاهراتي . ومثل هذا الاستبصار الذي ينعم به عليه أخيراً
لا علاقة له بطبيعة الواقع بقدر ما له علاقة بسبل العقل البشري .

لم أكن مخطئاً بصدد باسيني . لم أكن مخطئاً عندما لم
أستطع أن أمنع نفسي من استراق السمع إلى صوت التنقيط
الخفيف في الجدار الشاهق أو تصويب نظري إلى الغبار
الصامت المدوم في شعاع الضوء الصادر عن أحد المصابيح .
لا ، لم أكن مخطئاً عندما تحدثت عن أشياء لها حياة خفية
ثانية لا تسترعي انتباه أحد . أنا - أنا لست أعني هذا
حرفياً - لست أعني أن الأشياء حية ، أو أن باسيني بدأ
بوجهين - كان الأمر كما لو أنني كنت أملك بصراً ثانياً وأني
رأيت كل هذا ليس بعين المنطق . ومثلما أن بوسعي أن
أستشعر فكرة تتولد في ذهني ، فأنني وبالطريقة نفسها أشعر
أن شيئاً ما حي في عندما أنظر إلى الأشياء والى التفكير .
هناك شيء مظلم في داخلي ، عميق ثاو تحت كل أفكار ، شيء
لا أستطيع معرفة كنهه بالأفكار ، نوع من حياة لا يمكن التعبير
عنها بكلمات والتي هي حياتي ، الأمر سيان ...

والآن فهو يعرف أنه سيري ، على الأرجح ، أشياء حتى الازل
« أنا بهذه الطريقة وأنا بتلك ، أحياناً بعيني المنطق ، وأحياناً بتينك
العينين الآخرين ... ولن أحاول ثانية قط أن أقارن الواحدة بالأخرى
... » والراوي يشير إلى أن تورلس يسمي لاحقاً واحداً من أولئك
الجمالين الذين يجدون الطمانينة في تمحيضهم ولاءهم للقانون
والاخلاقيات العمومية المترسخة ، ما دام هذا يعفيهم من الأفكار الغثة
بكافة ، ومن أي شيء مشوب من الناحية الروحانية بالريب . لكن تذكر
أن هناك غلافاً رقيقاً وهشاً يغلف كل كائن بشري ، وأن الأحلام المحمومة
تعمس متوعدة حول الروح ، قد استقر عميقاً في وعي تورلس . فليس
بوسعه أن يكبت سأمه كلما كان يتوقع منه أن يبدي اهتماماً شخصياً

في أمثلة محددة على سيورة عمل القانون والأخلاق . فاهتمامه الوحيد منصب على نمو روحه التي لا تقبل القياس : « الشيء الذي ليس موجوداً قط حين تكون نكتب المحاضر ، ونصنع الآلات ، ونذهب الى السيرك ، أو ننهمك في أي من مئات المهن المماثلة الأخرى » . وإن رؤية تورلس المزدوجة للأشياء هي ، بالمحاجة المنطقية ، رؤية موزيل الخاصة ، وهي تفوده الى نوع من اللغة المجازية عميق الحدائة ، الى الاستعارات التي لم تعد صوراً بلاغية بل صوراً تمثيلية ، مفهومات بديلة . لكن موزيل لم يكن ، وقت كتابة « تورلس » قد كيف تقنيته السردية مع متطلبات رؤيته الحديثة على نحو مميز . فقد جاء هذا متأخراً مع « الرجل بلا صفات » ، وعندما كافح ببطولية كي يجد نظيراً أدبياً لنسبية ارنست ماخ . ان مفتتح رواية موزيل الطويلة هو ماثرة للمرض التهكمي ، شهادة على اعتقاد الكاتب الحديث بان الايمان بالواقع وبأي تصوير تخيلي له يجب أن ينبع من ارتياب عميق بفاعلية الطريقة المتبعة في مقاربتة .

وهناك كاتب آخر قام بكل تفنن وبراعة باستكشاف تناقضات الوجود البشري وهو فرانز كافكا . بالنسبة اليه تتأرجح الحياة على حد موسى بين الالزام الاخلاقي ، مما يؤكد العالم الذي فيه نحيا ، وحافر روحي لا يقاوم يدفع باتجاه تجاوز هذا العالم . ولقد افترض غالباً ان كافكا قد أعطى منزلة اخلاقية عليا للآخر ، مشيداً انتصاراً للآله في وجه الشر الامر الذي منح قيمة مطلقة لمن ينشدون ما يدعى بالحقائق الدينية . واذا كان من شيء ، فالعكس هو الصحيح . تقول إحدى حكم كافكا المشهورة : « في الصراع بين نفسك والعالم يجب أن تقف الى جانب العالم » . زد على أن قصصاً مثل (التحول أو الانمساخ) و (الفنان الجائع) تبدي تصميماً هندسياً ، مبينة أن هناك جانبين للحياة على قدر مساو من الاهمية . فمثلما أن المينات البطيئة لغريغور سامسا والفنان الجائع ترمز الى الحافر البشري لتجاوز الحياة ، كذلك فإن « الحيوية المتزايدة » و « الجسد الصغير » لأخت غريغور ، في هذه الحالة ، والنمر الذي يحل محل الفنان الجائع في القفص في تلك ، يرمزان الى الالتزام

غير المقيد نحو الحيوية ، والطاقة ، وجوانب الحياة الحيوانية المحضة .
وليس هناك من اشارة الى اي واحد من الاثنين يشكل الالتزام الاكثر
ايجابية . إذ عوضاً عن ذلك يتقدم الينا امثلة عن الطبيعة المزدوجة
للوجود . وما يلتبس هو إحساس المرء بالتناقض أكثر منه إحساس
المرء الأخلاقي (الأكثر فجاجة) . وفي قصة أخرى من قصص كافكا
(في محجر المجرمين) نرى استكشاف القوى الملتبسة المتأصلة في
النظامين الاجتماعي والسياسي . يدعى مستكشف « متنور » ، مشروط
بالسبل الاوربية في التفكير ، لمشاهدة طقس على جانب من التفتن في
في العذاب والتطهير يمثل سنويا في مستعمرة مجرمين لأحد الانظمة
العتيقة . ولئن جرت العادة في الأيام السالفة أن تكون المناسبة مهرجاناً
مهماً يشارك فيه الجميع ، فإنها الآن قد انحدرت الى حادثة معزولة في
اجراء قضائي مفسد يصعب تحملها . وكما يحدث يسمي المستكشف
شاهداً على انهيار النظام القديم والتفكك المادي لآلة التعذيب البارة .
لكن القصة لا تنتهي بلهجة الانتصار . « واذا هو بمنأى عن الاحتفال
بانهزام النظام القديم ، فإن المسافر ينسل بسرعة مبتعداً عن الجزيرة ،
كما لو أنه مطارده . . . ويترك القسم الأخير من القصة ، والذي يصف
الزيارة الى ضريح القائد القديم ويحكي عن نبوءة قيامه ثانية ليعيد ترسيخ
سلطته في المستعمرة ، يترك القارئ وبدخله احساس من التوجس » . (٨)
فالتبيعة المزدوجة للواقع الاجتماعي موضع الملاحظة تصدم المسافر -
والقارئ ، الذي لا يترك له ، على الطريقة الكافكية الحقبة اي خيار سوى
أن يعتنق وجهة نظر الشخصيات الرئيسية - بما يقارب التكثيف
السحري . وإن أحد مرامي كافكا ، وبخاصة ماهو واضح في (القلعة) ،
هو ، في الحقيقة ، تصوير العلاقات الجدلية عموماً أكثر منه السماح
لشخصه بأن تصل الى آراء أحادية الجانب عن الواقع ، مهما تكن
« ممكنة التطبيق » . وعلى هذا الشكل تصبح حتى وظيفة الفن ذاتها
مزدوجة . ويتمثل هذا في كلمات والتر سوكل عن (الوجه المزدوج
لتيوتيريلي الرأس المزدوج للفن) (٩) فالرسم تيتوريلي في « المحاكمة »
هو في آن واحد متكلم لا يشق له غبار ضد محاولات جوزيف ك. لتحقيق

أسمى حرية ممكنة ، ومرشد روحي لتلك القيم بالذات التي يحاول أن
يثنى ك. عنها . وبصورة مجردة أكثر من ذلك ، فإن الفن هو تصوير
لبعدين قصيين - العيش العملي من نحو ، والالتزام والتحقق الكليين
من نحو آخر . وكل قارئ منفرد يترك ليكتشف بنفسه مكان وقوفه
بالضبط على المقياس بين البعدين القصيين . والدعوة ليست للحكم
فيما إذا كان أحد البعدين القصيين أفضل من الآخر . وأقل من ذلك
فليست هي لتحقيق مصالحة عن طريق اتخاذ وجهة نظر تجريدية نحو
الأشياء ، كما قد تكون عليه الحال « على ضوء المنطق » .

على أن التهمكي والمنظوري بامتياز هو توماس مان الذي يتبدى
واضحاً بذاته اعتقاده بالوجه اليانوسي (أي المزدوج) . فمعظم أعماله ،
(موت في البندقية) و (الجبل السحري) على الأخص ، هي تصميمات
بارزة في السخرية . لكن قد تدعو الحاجة إلى المحاجة بشأن تقويم عادل
للانهيار الواضح للأخلاقيات بكافة والذي زعم بعضهم أنهم اكتشفوه في
شغل مان . هل أن عادة مان في التصوير الاستنفادي لـ « الوجهين » في
الأشياء تكشف عن إحساس ببناء بالسخرية ، أو هل تظهر فقط تسامحاً
مدمراً إزاء كل شيء ؟ وقد جادل رونالد غراي لصالح الأخيرة ، واتهم مان
بالعمل توصلاً إلى « أخلاقية مزدوجة » مضللاً القارئ بدلاً من أن يجعله
يرى خلال الأوهام . وفي الظاهر ففي حالة سخرية مان « ليست
المسألة مسألة اقناع القارئ على إدراك الوهم الحقيقي في العالم بل
الاحتيال عليه كي يعتقد أنه يدركه » . (١٠) هذا ، ويدع الفصل المشهور
« الثلج » في (الجبل السحري) ، والذي يعتبره الكثيرون واحداً من
أجمل السلاسل الرمزية في الأدب الألماني ، يدع غراي فاقد الاهتمام ، إذ
يبدو أن « الخصائص الكتابية » لهذه الرؤيا - الحلمية المنسقة بعناية
« قد انبثقت من الفقرة الأخيرة لكتاب نيتشه (ولادة المأساة) أكثر منها
من الخبرة المتأتمية إما عن حياة الواقع أو العالم المتخيل » (١١) . على أنه
في معرض الدفاع ينبغي القول إنه كما الفن الحديث الجيد بمجملة

فليست روايات مان وقصصه مصممة على أن تلتبس بشكل مباشر
فدراتنا العقلية وحاجتنا الغريزية لاصدار حكم أخلاقي ، بل بالحري
فطنتنا وإحساسنا الرفيع بالتناقض البشري . ودون هذه الصفات فمن
الجائز أن نقرأ بصورة خاطئة ليس عمل مان فقط بل في الحق القسم
الاعظم من الأدب الحديث .

وليس فن التناقض والتصميم الساخر بأي شكل بالطبع وقفاً على
المؤلفين الذين درستهم . ففي (الطريق الى الهند) (١٩٢٤) يستحضر
فورستر لشخصيته السيدة مور « شفق الرؤية المزدوجة » ، عندما
يلوح في آن واحد الرعب الحاضر في الكون مع ضآلة حجمه ، عندما
« لا يمكننا أن نتجاهل ولا أن نحترم اللا نهائية » . مثل هذه اللحظات ،
المتسمة بالمهابة والكآبة معا ، هي سمة مميزة لجيمس ، وبروست ،
وجويس ، وفيرجينيا وولف ، وبالطبع فورستر ، كما هي مميزة للمؤلفين
الذين تعرضنا لهم بالمناقشة هنا ، مهما تكن الفروقات العاطفية والتقنية
التي قد توجد خلافاً لذلك فيما بينهم . وسواء كان ذلك بصورة مباشرة
أو غير مباشرة فقد حددت البصائر النيتشوية والنماذج النيتشوية وغيرها
مما ساعد نيتشه على تركيبه في القرن التاسع عشر) وعلى نحو غريب البنية
والتصميم المجازي للأدب التخيلي الحديث . وفي أوراق نيتشه التي نشرت
بعد وفاته يقع المرء على الجملة التالية: « ليس هناك أشياء من قبيل الوقائع ؛
هناك فقط تفسيرات » . وعليه ، فإن الحياة بالنسبة لنيتشه مكونة من
عدد لا محدود من المنظورات الفلسفية . وفي الأدب التخيلي الحديث
يظهر مفهوم نيتشه للمنظورات الفكرية اللا متناهية في شكل العدد
اللا محدود من الامكانات الوجودية . وفي أساس هذه الامكانات بكافة
تثوي بديهية نيتشه الوجودية عن « الوجه اليانوسي » (*) لبروميثيوس
اسخيلوس » . أو كما ساق الفريد كوين القول في الكلمات الختامية
لروايته « على الجانب الآخر » « إن خالق الكون المادي هو خنثوي » .

الحواشي :

- ١ - فريديريك نيتشه ، « ولادة المأساة وجينيا لوجيا الاخلاق » ، ترجمة فرانسيس فولفينغ نيويورك ١٩٥٦ ، ص ١١ .
- ٢ - فريديريك كويلستون ، تاريخ الفلسفة ، مجلد ٧ (لندن ١٩٦٣) ، ص ٣٩٠ .
- ٣ - بيتر هيلر ، الديالكتيك والعدم (أمهرست ، ماساتشوستس ، ١٩٦٦) ص ٨٢ .
- ٤ - فريديريك نيتشه ، مصدر سابق الذكر ، ص ١٢٠ .
- ٥ - لودانيس غريفر ، الرواية القصيرة منذ كونراد (لندن ١٩٦٩) ، ص ٤٥ .
- ٦ - نفسه ، ص ٨٧ .
- ٧ - عنوان رواية الفريد كوبين الوحيدة ، ونشرت عام ١٩٠٩ وترجمت الى الانكليزية عام ١٩٦٩ .
- ٨ - ج ٤ . س . باسيللي ، مدخل الى فرانز كافكا :
Der Bau, In der Strafkolonie, Der Heizer
(كيمبردج ١٩٦٦) ، كذلك يناقش السيد باسلي تأثيرات نيتشه على كافكا .
- ٩ - والتر هـ . سوكل ، فرانز كافكا Tragik Und Ironie ميونيخ ١٩٦٤ ، ص ٣٦٣ .
- ١٠ - رونالد فراي ، التقليد الالمانى في الادب (كيمبردج ١٩٦٥) ص ١٥٥ .
- ١١ - نفسه ص ١٦٤ .

(*) يانوس : إله روماني موكل بالابواب وبالبدايات والنهايات وله وجهان امامي وخلفي (المترجم) .

الرواية الرمزية

من هوسمانز إلى مالرو

نقلم : ميلفين ج فريدمان

— ١ —

عندما أعلن الشعراء الرمزيون انتهاء فكرة *genre tranché* (الجنس الأدبي المجزأ) وفتحوا الباب أمام تعايش النثر والشعر في العمل الواحد انبثقت الى الوجود رواية من نوع جديد . وإن روايات جيمس ، وبروست ، وجويس ، وكونراد ، وفوكنر ، وفيرجينيا وولف هي بالمعنى نفسه موروثة تخیيلية من الشعر الفرنسي الرمزي . فالرواية الجديدة كانت اقل كلفة من سابقتها برواية قصة متتابعة زمنياً ورسم الشخصية عمودياً من الولادة حتى الموت . لقد كانت أكثر ميلاً الى تجزئة السرد وتقطيع الخبرة الى قطع زمنية صغيرة ، يربط بينها الصور والرموز المكرورة أكثر منه الحوادث الخارجية . فالرواية الرمزية هي اقل انشغالا بالواقع الخارجي ، وأكثر انشغالا بكثير بأشكال فنية أخرى مما كانت سابقتها من جين أوستن مروراً بتورجنيف وموباسان . وعندما نشرع بدراسة هذا النوع من الأدب الخيالي فلا بد أن يكون بين مفرداتنا كلمات من قبيل « نموذج » و « إيقاع » . والحق أن هذه كانت مفردات أوردها إي . ام . فورستر في الفصل الثامن من كتابه (جوانب الرواية) عام ١٩٢٧ . أما إي . ك . براون فقد مضى أبعد من ذلك وتوسع في الامكانية النقدية لثاني هذين التعبيرين في كتابه (الإيقاع في الرواية) (١) . هذا ،

ويقدم كلا هذين المعلقين معالجات مستفيضة لكتاب بروس (البحث عن الزمن الضائع) (١٩١٣ - ٢٧) ليعطيا مثالا عما يمكن لـ «الايقاع» أو ما يدعوه براون «توسيع الرموز» أن يحققه في الأدب الخيالي. والحق أنه حري بهما أن يكونا قد رجعا إلى زمن أبكر من هذا بكثير في معرض كلامهما عن الأدب التخيلي الفرنسي، إلى عقد ثمانينيات القرن التاسع عشر، كيما يقعا على أولى الاشارات المركزة بصدد هذا القلق حول الرواية التقليدية، وإلى المقولات الأولى حول ضرورة توسيع إمكاناتها الشكلية بوساطة وسائل رمزية. وبحدود هذا الوقت كان زولا يدافع قبلاً عن التكرار في روايات Rougon-Macquart لديه عن طريق ربطها باللوامز *leitmotifs* الفاغرية. والأدل من ذلك أن ج. ك. هويسمانز نشر في عام ١٨٨٤ A Rebours (ترجمت بـ: ضد الطبيعة) وبدأ عاقد العزم على الإقلاع عن الممارسة الطبيعية لصالح الرمزية. وفي عام ١٨٨٧ نشر دوجاردان - وكان شاعراً رمزياً وفاغرياً راسخاً - (لن نقصد الغابات بعد اليوم)*، وهذا عمل تنطوي إحدى دلالاته على أن جويس قد أعلن بعد نحو من ثلاثين عاماً أنه كان أساسياً بالنسبة لكتابه لـ (يوليسيز) .

وبصدد «الشكل» في سلسلة زولا Rougon-Macquart أو A Rebours ليس هناك الجديد اللافت. فكلتاهما يسكنهما، في الواقع، رאו كلي المعرفة يقحماً وجوده عند كل منعطف. وإذا كان لـ A Rebours من زعم بأنها الرواية الرمزية الأولى فهذا يعود لأسباب أخرى - على الأخص لأن بطلها المنحط والغريب الأطوار ديزيسانت يجري تجاربه على إمكانات انتقال الحس *Synaesthesia* ويرفض أن يعيش في العالم بما فيه من «أمواج الأوسطية البشرية»، ويقضي الساعات الطوال يداعب مجلدات بودلير ومالارمييه. وعلى نحو مميز بما يكفي نرى أن الشعر النثري هو الشكل الأدبي الأثير لدى ديزيسانت: «باختصار،

* العنوان الفرنسي حرفياً هو: «قطعت شجرات الفور» (- المترجم) .

مثلت قصيدة النثر في عيني ديزيسانت العصير الجاف ، أوسمازوم *
الادب ، الزيت الحيوي للفن . فهي تعبر بشكل مناسب جداً عن الطبيعة
الكثيمة لحياته المنعزلة عن العالم : « فديزيسانت حبس نفسه في غرفة
نومه وأصغى الى صوت طرق في الخارج . . . » . أضف الى أن
A Rebours هي عمل لفظي على نحويين . فقد كتبت على يد رجل
مغرم باللغة ، كان يلذ له اللعب بالتنميقات البلاغية ، وتسره أصوات
وحواف كلماته . والحق أن A Rebours هي رواية عن الخبرة الرمزية .

لكن (لن نقصد الغابات بعد اليوم) تقدم ، بشعرها النتري
الاهليجي ، قوام الحركة الرمزية ذاتها . وعندما نتفحص الحالة
النفسية لبطلها الذي يستأثر بكل الكلام ، دانييل برنس، فإننا نفعل ذلك
من خلال لغة مقطعة تبرز حركة متصلة للوعي . وعلى النقيض من وجود
ديزيسانت بين الجدران وذوقه المرفه جداً فإن حياة دانييل برنس
تكلف كثيراً بالعيش في العالم والانغماس في مظاهر الرفاه فيه . ونحن
نتفحص عقل برنس الذي لا يثيرنا إطلاقاً لفترة ست ساعات ، من
السادسة مساءً حتى منتصف الليل ذات مساء صيفي في باريس .
وإثناء هذه الفترة لا شيء مثيراً يحدث له ، على الرغم من أن لازمة معينة
(الخمر ، والحب ، والتبغ) - وهي فاغورية في تشديدها وتكراريتها -
تهيمن على مونولوجه ، وهي « العاطفة الثلاثية » لبرنس . وينعم برنس
بسعادة قصيرة الأجل من التلذذ بطيب الطعام في «المقهى الشرقي، المطعم»
قبل أن يحافظ على مواعده مع ليا ، جانب الحب في لازمته ، والتي تشغل
حيزاً كبيراً من تفكيره . فقد بدأ يضيق ذرعاً بالرباط العفيف الذي كان
يربطه بها لمدة طويلة لا تخلو من الحرج . وهو يأمل أن يصحح الأمور
لاحقاً في ذلك المساء ، لكن انتفاء الحزم وعقله الرجراج - وهذا ما صورته
الرواية - يجعل إخفاقه متوقعاً . إن رواية (لن نقصد الغابات بعد اليوم)
هي سجل لمونولوج برنس ، سجل لخبرة برنس الصادرة من ذهنه ،

* رائعة المرق .

دون أن يعترضه شخص ثالث ، كراوم متطفل . إنها حقاً رواية عن الفترة الفاصلة بين الخبرة الماضية والمستقبلية وطريقة تكيفنا مع تلك «الفجوة» في الزمن . يتناول ذهن برنس الى الخلف والى الامام من الحاضر المتآكل البيني ، وهو يبدي تدلها تجاه الملذات الحسية الغابرة ويرقب المستقبل بولته . ومن الجلي أن دانييل برنس عند دوجاردان هو أكثر دنيوية من ديزيسانت هويسمانز ، وهيرودياذ مالارمييه ، وهاملت لافورج ، أو اكسل فييه دوليل آدم . فقد تربى على الجنة الصناعية نفسها . وهو يقاسي السأم وقلة الحزم مما يتسم به البطل الرمزي النموذجي ، برغم أن اعتلال بدنه لم يبلغ مبلغ اعتلال أبدانهم .

لكن الجانب الأكثر إثارة في (لن نقصد الغابات بعد اليوم) هو اكتشاف دوجاردان لـ « شكل » يعبر به عن هذه الأعراض . وقد تطرق دوجاردان في كتاب كتبه بعد أكثر من أربعين سنة الى ذلك الشكل واصفاً إياه بأنه «monologue intérieur» (مونولوج داخلي) وأصبح لاحقاً أسلوباً حدائياً مألوفاً . وكان ينطوي على ملائمة بعض الأدوات الشعرية والموسيقية لحاجات الرواية . إن واحدية الأفكار عند برنس ، وتكرر بعض الصور المهيمنة ، والتحديات المكرورة للزمان والمكان ، وكلها أدوات لعزل الرواية عن العالم المتحدد من الخارج أو بنية السبب والنتيجة كما هو مألوف ، يلائم تماماً تعريف فورستر في كتابه (جوانب الرواية) لـ « الإيقاع السهل » : « التكرار زائد التنوع » . وليس هناك من الحدق والتفنن ما يعادل ما فعله بروسست لاحقاً في «la petite phrase» (العبارة الصغيرة) ، لكن يجب أن يسجل في رصيد دوجاردان أنه اقترح طريقة لكتابة الرواية أقل كلفة بتطور الحادثة والشخصية منها بمراكمة الصورة والوسيلة الرمزية .

— ٢ —

بدا قراء دوجاردان المعاصرون أقل جاهزية لتجاربه مع الزمن السيكلوجي وزاوية السرد . وإذ هم تعودوا على الوسائل المعقدة عند

بودلير ومالارميه فمن الواضح أنهم لم يكونوا مستعدين للترحيب بوجود حريات مماثلة في الرواية التخيلية . ومع ذلك ، فما كانت بدعه الجديدة لتؤول الى النسيان . فبعد مرور عقد على رواية دوجاردان الصغيرة أخذ هنري جيمس يلتفت الى طريقته اللاحقة ، وبدأ كونراد تجاربه مع اللغة والسرد . لكن يجوز أنه في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى واثناءها فقط شرع الروائيون يطورون طرقاً موازية لتجارب دوجاردان ، وفي عام ١٩١٣ نشر بروس (من جانب سوان) ب « فاتحتها الموسيقية » ونظائرها الموسيقية على الطريقة الفاغنرية . وفي عام ١٩١٥ طلعت دوروثي ريتشاردسون ، في انكلترا ، بمجلدها الأول من سلسلة (زيارة الأماكن المقدسة) ، بعنوان (السطوح المستممة) . وعن هذه السلسلة قالت ماي سنكلير لاحقاً (في «the Egoist» عدد نيسان ١٩١٨) : « في هذه السلسلة ليس هناك دراما ، ولا موقف ، ولا مشهد معد . لا شيء يحدث . الأمر يشابه تماماً الحياة وهي في سيرورتها . . . ، كما وليس هناك اية بداية أو منتصف أو نهاية بيئية » . ويمكن قول ذات الشيء تقريباً عن (لن تقصد الغابات بعد اليوم) ، وبالتأكيد يمكن قول ذلك عن نوع من الروايات كان آخذاً بالتطور فيه الشخصيتان المركبتان هما جيمس جويس وفرجينيا وولف .

نشر جويس روايته (صورة الفنان في شبابه) في عام ١٩١٦ . ومنذ عام ١٩١٤ كان يواظب على «الاشتغال في روايته (يواليسيز) ، على الرغم من أنها لم تظهر في شكل كتاب حتى عام ١٩٢٢ في باريس . ولكن يحمل القول إن هذين العاملين يقعان في المركز من الخبرة الحداثية في ميدان الرواية التخيلية . ومن الواضح أن التجارب الرمزية في فرنسا - وبمقدار أقل في ألمانيا وانكلترا - نحو نهاية القرن التاسع عشر قد يسرت السبل أمام هذين العاملين . كذلك يبدو جلياً أن الرواية التخيلية عند جويس كان لها وقعها الكبير على رواية بضعة العقود التالية في معظم أدب أوروبا الغربية . وقد نظر إلى (يواليسيز) بخاصة بعين الاحترام منذ أمد بعيد ، وذلك عائد في جزء منه لهذا السبب : وقد قالت ليسلي

فيدلز عنها في ندوة جيمس جويس الدولية لعام ١٩٦٩ « لقد بقيت (يوليسيز) في شبلي وسنواتي اللاحقة لا كرواية على الإطلاق ، بل ككتاب سلوكي ، كدليل إلى الخلاص من خلال الطريقة في الفن ، كنوع من تورا دنيوية » (٢) ، وأعطى الرواية الرمزية الأكثر تميزاً ، ويجدر بنا النظر إلى علاقتها للأمام ، والخلف ، مع الكتابات السابقة واللاحقة . إذ من الواضح أنها تنو إلى الشعر الرمزي ، ولا سيما الصفحات الأولى من فصل « سكايل وشاربيدس » (*) ، حيث يتم تخصيص التلميحات . ولنا قصصين قط عن مكتبة ديزسانت بمجموعاتها الغريبة الشكل من نصوص أواخر القرن التاسع عشر الفرنسية العسرة ، حيث يشارك في بعض أذواقها ستيفن ديدالوس . وعلى نحو مماثل فإن ليوبولد بلوم صلاته المقررة بدانييل برنس عند دوجاردان . فعندما يدندن بنتف ومقطوعات من (دون جيوفاني) فإننا لسنا بمنأى عن لازمة برنس « الخمرة ، والحب ، والتبع » - وكلا الإخطيين يتواصلان دون توقف عبر تفكير الشخصيتين . ويعاني كل من بلوم وبرنس بشكل حاد من عدم تلبية الحاجات الجنسية ، والذكريات والأمال ، بالطريقة الهزلية نفسها . فبرنس يصيبه اليأس من ارتباطه العفيف مع ليا . أما بلوم ، ففي معرض تعويضه عن علاقاته الحالية غير المرضية مع هولي ، يواظب على مغالاته بالبريد مع مارثا كليفورد . والروابط مع كتاب دوجاردان وثيقة على نحو خاص في فصل « الليستريغونيين » في (يوليسيز) ، حيث تصل حاجات بلوم الجنسية والمطبخية إلى مستوى تصعيدي . ونحن نرقب بحثه المكثف عن « حانة أخلاقية » يشبع جوعه إلى الطعام عندما لا يبدو من المحتمل أن يوسعه أن يشبع جوعه الآخر ، وملاذه المؤقت في حانة ديفي بايرن يماثل ذلك الذي عثر دانييل برنس عليه في « المقهى الشرقي » ، المطعم الأكثر غرابة . وتمثل حركات بلوم الليستروغونية من الواحدة إلى الثانية بعد الظهر المكافئ النهاري

(*) هما في الأصل صخرتان خطران تتحكما في مضيق مسينا ويقال تجوزا « بين سكايل وشاربيدس » أي « بين نارين » (المترجم) .

لسياحات برنس الليلية . هناك اختلاف في الأمكنة إنما ليس في الحساسيات .

يطلق على (يوليسيز) أحيانا رواية « طبيعية الطابع » . على أن ما هو واضح جدا هو أن كثيرا من ملامحها ترنو فعلا إلى الخبرة الرمزية وتساعد في مركزة تلك الخبرة بالنسبة للرواية الحديثة . فالروائي مشغول على طول الخط بانتقال الحس Synaesthesia على سبيل المثال : فصل « بروتوس » الذي يفتح تعقيدات وتشابكات عمليات التفكير عند ستيفن ديدالوس ، له علاقة كبيرة بفوضى عوالم الحس (التفكير من خلال عيني) وعبور الزمان والمكان ، وهي مسائل كلف بها كثيرًا بودلير ، ومالارميه ، ورامبو ، وغاليري . وبتعابير شكلية أوسع وافتراضات جمالية فالعمل هو رمزي . وتصلح المقارنة المعقودة غالبًا مع بروسست من عدة نواحي : في الاهتمام بالشكل الملاحظ من خلال سلاسل الشعور ، في الصلة بين الشخصيات والزمن ، في الطموح الملحمي للإبتكار ، في الكلفة بالصلة القائمة بين الفن والحياة . ومن المجالات التي تسترعي الانتباه هي الطريقة التي تربط بها الانشغالات الموسيقية — وهي هامة جدًا للتفكير الرمزي بشأن اللغة والشكل — الكاتبين . فقد استنبط بروسست وجويس معًا — ولا سيما في « السيرانات »(*) صيغا أدبية لايراد نماذج موسيقية في عمليهما . فافتتاحية بروسست «الفاغنرية» تخدم إلى حد ما الهدف نفسه الذي تخدمه تلك الأصوات الافتتاحية القريبة التي يفتح بها ذلك القسم من (يوليسيز) والذي يتفق «المعلقون» عموما بشأن صلته الكبيرة مع ترتيب تأليفة «الفوغ» fugue الموسيقية . وفي كل حال يتم توسيع الانضغاط المعنى وتفصيله في صلب العمل . فقد اختار جويس أن يكرر الكلمات والأصوات عينها في افتتاحيته (مثل « امبرثنثن ثنثنثن ») في الفصل الذي يتلو . وبالطبع فإن بروسست يستخدم النواحي البارزة في عمله بشكل مختلف ، بما يشابه كثيرا

(*) السيرانة : واحد من مجموعة كائنات أسطورية (عند الأفريق) لها رؤوس نسوة وأجساد طيور كانت تسحر الملاحين بفنائها فتوردهم موارد الهلاك . (المترجم)

الطريقة البنيوية التي وصفها فورستر بكل دقة بأنها « التكرار زائد التنوع » . . على أن الإشارة الموسيقية في كلا الكتابين تشير إلى جانب رئيس من جوانب شكلهما (٣) .

هذا ، ويمكن عقد مقارنات أخرى ، لكن المسألة ، على ما اعتقد ، واضحة : ف (يوليسيز) تفيد كثيراً من المناخ الأدبي الذي أفرز هذه الروايات الرمزية الأولى وكم كبير من الشعر الرمزي والشعر النثري . وما هو واضح أيضاً هو أن (يوليسيز) قد وصل شعاع تأثيرها إلى أبعد من هذا بكثير . فإذا نظرنا الآن أبعد منها ، مع إقرارنا بموقعها المركزي بين الأعمال الحداثيّة ، فإننا نرى عدداً مذهلاً من الروايات قد كتبت بشكل جلي في ظلها . فقد أوحى بصورة مباشرة بكتاب جون دوس باسوس (تحويل مانهاتن) (١٩٢٥) ، و « Berlin Alexanderplatz » (١٩٢٩) لالفريد دوبلن ، و (الرحلة الزرقاء) (١٩٢٧) لالفريد آيكن ، ولا يمكن تصور الكثير من روايات المدينة الطموحة أو كوالاج الوعي الحديث من أواخر عشرينات هذا القرن حتى الزمن الحالي بدونها . وقد حاولت (جوليت في بلد الرجال) (١٩٢٤) لجان جيرودو و (الرواية الأمريكية العظمى) (١٩٢٣) لويليام كارلوس ويليامز أن تصورا بشكل كاريكاتوري بعضاً من أدواتها . ومن الجائز جداً أن يكون فصل « الصخور الهائلة » ببال فرجينيا وولف عندما كتبت (السيدة دالوي) (١٩٢٥) ، والقسم المعلنون (ثيران الشمس) عندما كتبت (أورلاندو) (١٩٢٨) . كما أن استخدام الكتاب للسخرية الميثولوجية ، ولتيار الوعي ، والتكثيف الزمني ، والوسط الديني ، والبطل الفني وواحد يهودي ، كل هذا بهيمن على فولكلور الأدب التخيلي الحديث . وتظهر الكثير من الروايات لكتاب أمريكيين يهود ، من (سمّ ذلك نوما) (١٩٣٤) لهنري روث إلى نيرتزوغ (١٩٦٤) المأماً دقيقاً بأدوات جويس ، كما لو أن بطل جويس اليهودي وأنشغاله الديني قد جعلها إسهاماً في التقليد اليهودي الحداثي للأدب التخيلي . ومنه ، ربما ، تعليق لبسلي فيدلر بأنها « كتاب في السلوك ، دليل إلى الخلاص من خلال طريقه الفن . . . » وعلى المؤكد

فإن كثيراً من المعرفة التقليدية للأدب التخيلي الحديث ، وآرائنا بصدد
الإمكانية الفنية ، قد تشكلت على نحو جاد جداً بفعل رواية جويس .

- ٣ -

لا ريب في أن (يوليسيز) تشكل نقطة الذروة في الإنجاز الرمزي
في مجال الأدب التخيلي . ويبدو كل شيء قرماً ما إن يوضع قريباً جداً
منها . لكنني أود الآن أن أنظر عن كتب إلى ثلاث روايات تشي بمزيد
التطور في الأدب التخيلي الرمزي - وجميعها نشرت في بواكير عقد
الاحتجاج الاجتماعي في الرواية بين ١٩٣٠ و ١٩٣٣ ، حينما أفيد عن
قيام رد فعل ضد الأدب التخيلي الرمزي ، ورغم ذلك كثافة في استخدام
الكثير من الأدوات الانطباعية الخاصة بالرواية الرمزية للعقود السابقة .
وبمعنى ما ، إذن ، فإن (وأنا احتضر) (١٩٣٠) لويليام فوكنر ،
و (الأمواج) (١٩٣١) لفرجينيا وولف ، و (الشرط البشري) (١٩٣٣)
لأندريه مالرو تنتصب نحو نهاية الممارسة الحدائية لتبين مدى توفير
الأساليب الحديثة للصورة والرمز الدم للشخصية ، ومع ذلك تسمى
إلى أن الشكل الرمزي الأساسي قد أخذ ينقاد إلى شيء آخر . هذا ،
وإن جمع هذه الروايات الثلاث بحد ذاته قد يبدو غريباً . فهي مختلفة
على نحو لافت في مسرح أحداثها واهتماماتها . ف (وأنا احتضر) تتعلق
كلياً بموكب جنازتي في الريف المسيحي ، كما يرى تباعاً من خلال
مونولوجات أفراد عائلة المرأة المتوفاة وطائفة متنوعة من النظارة ، ويشمل
ذلك مونولوجاً مطولاً - بعد فحص الجثة عقب الوفاة كما يظهر - من
قبل المرأة المتوفاة ذاتها . أما (الأمواج) فهي نوع من رواية
Bildungsroman مؤلفة من ستة أصوات ، أو مناجيات للذات ، تؤرخ
للتنشئة المهدبة لثلاثة صبيان وثلاث فتيات من أمزجة مختلفة جداً .
و (الشرط البشري) تقارب الإحساس بالاحتجاج الاجتماعي والسياسي
للاثلاثيات وهي تصف - بتعابير عنيفة ووحشية - المحاولة الفاشلة
للمنتفضين الشيوعيين في شانغهاي عام ١٩٢٧ لزراعة تشانغ كاي شيك .

وغالباً ما نقبّس على أنها مثال لردة الفعل القائمة في وجه المذهب الرمزي في الادب التخيلي ، والعودة الى الواقعية الاجتماعية . ومع ذلك فالصلات حاضرة .

تمضي (وانا أحتضر) و (الامواج) خلال المونولوج . فنحن نتنقل من ذهن الى آخر بوجود الحد الأدنى فقط من الارشاد المسرحي . وتتجلى طريقة فوكنر في التقديم في هذه الرواية في طبع اسم الشخص القائم على المونولوج بالاحرف الطباعية العريضة قبل أن ندلف الى ذهنه : وعليه فإن Vardaman يشير الى أننا سنكون في وعي اصغر افراد اسرة بوندرن الى أن يظهر اسم آخر بالحروف الطباعية العريضة . وليس هناك مطرح في البنية لناوريات شخص ثالث عند فوكنر رغم أن المرء يكتشف فعلاً حضوره البلاغي ، ولاسيما في الاقسام التي تسلّم الى دارل . وتقوم فرجينيا بولف بالانتقال من ذهن الى آخر بوضع كلمة « قال » . فـ : « قال لويس » أو « قالت جيني » ، بمعنى ما ، الأثر عينه الذي توفره الطباعة العريضة عند فوكنر . كذلك تستخدم السيدة ووالف « فصولاً بينية » تحدد موقع الشمس في السماء وحركة الامواج ، إنها وسيلة استعملتها كذلك في « الى المنارة » (١٩٢٧) بشكل آخر ، وهي تفيد جزئياً في تأسيس حضورها الشعري في الرواية (٤) . وبصدد هذه « الفصول البينية » يمكننا أن نقول ما قاله همنغواي عن استخدامه للرسومات بين القصص في مجموعته « في زماننا » (١٩٢٥) : « هي تعطي صورة المجموع قبل النظر اليه مفصلاً » ، وتشابه الطريقتان جداً في نواحي كثيرة . وبالمقابل ، فإن « الشرط البشري » تستخدم وسائل تقليدية جداً ، مألوفة لدى قراء الادب التخيلي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . فهي رواية شخص ثالث ينظر من الخارج الى الحادثة والفعل الخارجيين ، وليس بالحري من الدناخل الى الوعي . ومع ذلك فهناك تقنيات محددة لاقتنا تذكرنا بأن كتاب ما لروينتمي الى المجموعة التي اضعه فيها . وعلى الرغم من أن (الشرط البشري) تجعلنا بشكل معيقل نحس بمرور الوقت (فكل قسم تقريباً يبدأ بتحليل زمني دقيق ،

مثل ٢١ آذار ١٩٢٧ ، الساعة ١٢ر٣٠ صباحاً) ، فإنها تحتل كذلك على حركة مكانية معاكسة . إذ لدينا مرآة الاحساس — كما نفعل في مشهد « جمعية المزارعين » المشهور في (مدام بوفاري) الفلوبير ، أو في فصل « الصخور الهائلة » في (يوليسيز) — بتوقف الزمن ، وتواجد الأشياء جنباً إلى جنب كما في لوحة . هذا ، ولين الكم الكبير من الحوار والاهتمام الدقيق بالمشهد يدعم وهم التزامن هذا . وتعمل وتيرة الرواية المحمومة والإيقاع المتقطع معاً على تقديمها في الزمن ويوفران إحساساً مكثفاً فوضوياً للوحة مكتظة . وقد شبه ناقد فرنسي وهو د.م.م. البيرييه (الشرط البشري) بفيلم ، وتحدث عن بنيتها « التلغرافية » . كما اكتشف ثييري مولنيه في مسرحته للرواية عام ١٩٥٤ مدى سهولة تحويلها إلى مسرحية . وإذا كانت (الشرط البشري) تشابه الرواية الواقعية التقليدية للقرن التاسع عشر في حبكة المتأنية وتطورها الخطي فإنها ، في المال ، تشترك في الكثير مع الطريقة الرمزية في الرواية .

وهذا ينطبق بشكل خاص على استخدامها للرمز والإيحاء المجازي لرسم الشخصية . وفي هذا الجانب بالذات نراها أكثر قرباً من (وأنا احتضر) و (الأمواج) . هذا ، وتستخدم هذه الروايات الثلاث ، على نحو أوضح من غيرها من الروايات التي تخطر فوراً ببالنا ، وسائل لفظية وخصائص لقوية كمقاييس دقيقة للشخصية . فنحن معتلدون على ربط بعض العبارات المتكررة مع بلوم وستيفن في (يوليسيز) ، على الرغم من استعمالها المحدود في تفسير الوجود الروائي التخيلي لهذين الكائنين المعقدين ، لكن الشخصيات الاحادية الجانب في (الشرط البشري) ، و (أنا احتضر) و (الأمواج) توجد كلية تقريباً استناداً إلى مجموعات الصور والنماذج اللفظية ، وتشكل هذه ملامح مركزية في تحديد هويتها وجزءاً رئيساً من طريقتها الحداثيّة .

ويتضح هذا أكثر ما يتضح في (وأنا احتضر) التي نشرت أولاً بين الروايات الثلاث . وعلى الرغم من أنها جزء من أكثر مراحل فوكنر تجريبية فإنها قد اعتبرت ولفترة طويلة مرحلة التقاط للأنفاس أعطاها

فوكنر لنفسه بعد مشاق (الصوت والفيظ) (١٩٢٩) ، وإن فيها الكثير مما يوحى بتليين وسهولة تناول التقنيات المعقدة التي استكشفها فوكنر في تلك الرواية . فهنا ، على سبيل المثال ، يبدو فوكنر ، عندما يكلف بالحركة وتشكيل الوعي في شخصياته الأولى ، حريصا على ربط معظم أفراد عائلة بوندون برمز مختلف - فنحن نقرن فاردامان بالسמكة ، وجيويل بالحصان ، وكاش بالكفن ، وآنس بطقم أسنان صناعي ، الخ ، وعند كل ذكر للرمز تتفزع الشخصية ، بطريقة فاغرية نوعاً ما ، في الحال الى ذهننا . ففي معظم مونولوجات فاردامان تقع على الجملة المكررة : « امي سمكة . » فالوسواس يسكن افكاره وهو حدث ، ويقع في المركز من ذهن ينقل جلّ الخبرة بتعابير مجازية . والحق أن الكثير من انطباعات فاردامان تستحيل الى نوع من الشعر نقرنه بالحساسيات البدائية (« تمضي الراية بعيدا في السماء . تم تشرق الشمس من وراء الراية وتسير البغال والعربة وأبي على الشمس . لا يمكنك أن ترقبهم وهم يسرون ببطء على الشمس ») . اما جيويل فهو اقل لفظية بكثير ، واقل افتنانا بالكلمات من أخيه الأصغر ولا يعطيه فوكنر سوى مونولوج قصير . ونحن نكتشف تعلقه بالحصان من بين الشخصيات الأخرى . في واحد من مونولوجات فاردامان نشاهد ذهن الطفل يمرح فوق هذه الأرض الشعرية :

لكن امي سمكة . فيرونون رآها . كان هناك .

« أمّ جيويل » - قال دارل - « هي حصان » .

« اذن امي يمكن أن تكون سمكة » - قلت انا - « اليس

ذلك يا دارل ؟ »

جيويل أخي .

قلت : « إذن لا بد أن تكون امي حصانا ، أيضا » .

أما كاش الذي يشتغل بالادوات ورائعته هي كفن أمه فإنه يتحدث الى نفسه بلغة النجارة . والحق أن مونولوجه الأول فيه سلسلة من الاقسام الموجزة المرقمة من واحد الى ثلاثة عشر ، بدقة مخططات الرسام . أما فكرة ديوي ديل الاستحواذية *idée fixe* فهي حول ترتيب أمر اجهاضها لنفسها . والأفراد الوحيدون في عائلة بوندرن الذين لا يتسمون بهذه الرموز الاستحواذية هما آدي ودارل .

فآدي ، - التي يشكل موتها ودفنها ، في أحد مستويات الراوية كل ما تدور حوله الراوية - ليس لها سوى مونولوج واحد ، وهو معني بشكل أحادي بتفاهة الكلمات ولا جدواها : « كان ذلك عندما علمت أن الكلمات لا تجدي نفعا ، أن الكلمات لا تلائم قط ما تسعى الى قوله . » فالكلمات بالنسبة اليها « مجرد شكل ملء نقص ... » . هذا المونولوج الذي يقع في مكان حاسم - فكل شيء في الراوية يبدو أنه يقود اليه ويخرج منه - يوحى بأن (وأنا احتضر) معنية باللغة ومحدودياتها بقدر ما هي معنية بالموكب الجنائزي السوري في الريف المسييبي . أما بالنسبة لمونولوجات دارل العديدة (فنصيبه منها يفوق أية شخصية أخرى) فيبدو أن هذه لا تبدو أكثر من تمرينات صغيرة يرضي فيها فوكنر ولعه الواضح بالبلاغة . ونحن غالبا ما نصاب بالدهشة اذ أن عقلية دارل بمقدورها أن تأتي بتعبيرات من مثل : « يبدو الأمر كما لو أن المسافة بيننا هي الزمن : وهي خاصية لا يمكن استردادها » او « هذه الاضحكات الثدية التي تشكل آفاق ووديان الأرض » . بيد أننا نخبر هنا أيضا تفاهة الكلمات ذاتها بخصوص الكلمات التي كلفت بها آدي : وأخيرا يصاب دارل بالهستيريا وهو مسكر باللغة . وهو من بعض النواحي ديزيسانت آخر ، موضوع في عالم آخر : فهو منظر (وأنا احتضر) ، ويبدو أنه يراقب وساوس الأفراد الآخرين في العائلة وكذلك يوجه حركة الراوية .

أما الشخصية المماثلة في (الأمواج) فهو برنارد الذي يستعمل قاموس مفرداته المفضل على كلمات من قبيل « شكل » و « نموذج » وتخدم مفرداته بوضوح انشغالات المؤلف . في مطلع الرواية يقر قرار برنارد بخصوص دوره : « يجب أن أصوغ عبارات تلو العبارات وبالتالي أدخل شيئاً صلباً بيني وتحديق الخادما ، وتحديق الساعات الجدارية ؛ وتحديق الوجوه ، الوجوه اللامبالية ... » وهو لا يكف عن رواية القصص ، وهذه الشخصية ليست غريبة عن الأدب التخيلي الحديث من جيد إلى هكسلي ، ويلاحظ نيفل بحذر : « نحن جميعاً عبارات في قصة برنارد ، أشياء يدونها في دفتر مذكراته في حقل أ أو حقل ب » . وأخيراً يكبر برنارد ويقنط من الكلمات (« لقد اكتفيت من العبارات ») لينتهي إلى الحل الذي غالباً ما يقال لنا إن فناني ما بعد الحداثة عندنا يؤثرونه : « كم هو الصمت أفضل ... » . وكما أن أفراد عائلة بوندرن يمرون جيئةً وذهاباً تحت « بؤرة الرواية والقص » عند دارل المتحكمة بالجميع فكذلك يفعل أصحاب المونولوجات الخمسة الآخرين لدى فيرجينيا وولف - نيفل ، لويس ، جيني ، رودا ، سوزان - أمام بؤرة برنارد . ويتم تصوير هذه الشخصيات لنا إلى حد كبير من خلال صياغات شعرية وعبارات متكررة : فنحن نفكر بنيفل عندما تظهر « أنشودة الصيد البري تلك ، موسيقى بيرسيفال » . أما لويس فيميزه رمزه الخاص ، الوحش المكبل بالسلاسل وهو يخطط بقدمه على الشاطئ . وتقدم الأفكار الرئيسية لغة مميزة في رسم الشخصيات ، لكن مشكلة تفاهة اللغة لها حضور أيضاً . وليس برنارد وحده المعني : فنيفل ، الذي ينتغل ببيرسيفال يقول في تأمل : « ليست الكلمات - بل ما الكلمات ؟ ... سأظل طيلة حياتي متشبهاً بما هو خارج الكلمات » . وعندما يعلن في منتصف الرواية عن وفاة بيرسيفال يفوه نيفل بذلك الاعتقاد مرة ثانية وهو يتشبث بثلاث رسائل تلقاها من صديقه . هذا ، وإن لبيرسيفال المتوفى الحضور الكاريزمي نفسه كما لآدي في (وأنا احتضر) ، رغم أنه ، مرة ثانية ، أداة سلبية ، ليس لها حضور إلا في أذهان الشخصيات الأخرى ، وهو يساعد على تحقق - نمذجة - بنية الكتاب . وترتبط

الشخصيات على نحو معقد بنموذج يتسم بالشدة في اللغة والصورة يساعد في خلق الشكل ، « التمدد » أكثر منه « الاكتمال » والذي يرى فيه فورستر تحررا وانعتاقا للرواية المحدثه .

وعليه ففي كلا الكتابين هناك نموذج متشابك ملحاح للشخصية واللغة والصورة يساعد على خلق الشكل ، وبالتالي يحقق تلك الخاصية الاكتمال ، والتي اعتبرها إي. م. فورستر أساسية بالنسبة للرواية المحدثه التي هي أكثر من قصة .. (٥) هذا وإن أوضح مثال في اشتغاله على الرواية الرمزية يتمثل في « الطريق الى الهند » (١٩٢٤) بما لها من بنية معقدة في التصوير والموضوع اللفظي ، لكنها تمثل أيضا رواية اجتماعية وسياسية على نحو كبير ، وتظهر أن الرواية الرمزية ليست بحاجة الى أن تكون فقط عمل حساسية ووعي . وبالطبع فإن « الشرط البشري » كرواية هي أكثر سياسية ووثائقية ، لكنها ليست هذا وحسب . وفي غمرة مراجعته للترجمة الأمريكية لـ « الجمهورية الجديدة » () تموز ١٩٣٤) أبدي مالكوم كاولي ملاحظة حاسمة بشأنها : « إنها رواية كتبت بمشاركة وجدانية عن الشيوعيين من قبل إنسان في ذهنيته آثار قوية للفاشية ... ورواية عن أبطال برويتاريين تقنيتهما هي تلك التي طورت على أيدي رمزي البرج العاجي » . والغريب أن القليل من المعلقين اللاحقين تبنا اقتراح كاولي حول الإرث الرمزي مركزين عوضا عن ذلك على سياسته المتقلبة على نحو غريب . لكن الدين حاضر : وأكثر ما يتجلى في أداة تأكيده وتمييزه لفرادة شخصياته . ففوكنر وفرجينيا وولف يستخدمان الرموز والتواءات العبارة كنواح بارزة متكررة (لوازم) leit motifs : يستخدم مالرو خصوصيات الخطاب ، وييدي الكثير من شخوصه عادات كلامية غريبة أو ولع ببعض النماذج اللفظية ، الأمر الذي يؤدي الى اساليب بنيوية من التكرار يترافق معها الحدس حول اللغة . فكلابيك ، شبيه فولستاف ، الذي فيه مس من خلق الاساطير والمبالغة يتتبع في الكلام ويسحب مقاطع الكلمات الأطول التي يتفوه بها (« é-per-due-ment » ، « gi-gan-tes-que ») أي (هائل — وبكل شغف).

اما كاتو ، أحد اشجع العصاة فلا يفتأ يكرر الكلمة « absolutement » (اي : قطعاً ، حتماً) - يعلق مالرو قائلاً : « Absolutement » لاءمب كل اللغات التي تحدث بها كاتو » - وهو يتحدث بطريقة متقطعة ويبذل بعض أحرف الملة (d'mmage بدلاً من dommage الخ) . وفاليري ، الخبير المالي لعشيقه فيرال ، يفوه بأقوال مأتورة . وتشن الارهابي المنعزل الذي ينتحر بالقاء نفسه أمام عربة تشانغ كاي شيك ، يلاقي صعوبة في تلفظه بالمقطع الفرنسي on (فهو يقوله « mong ») ، كما في « distraction » . وهذه الخصوصيات اللفظية ليست ببساطة أدوات مميزة اقتضتها الرواية . فهي توحى بالاحباط إزاء اللغة ، وهو جلي من قبل لدى آدي ودارل ، وبرنارد ونيفيل ، في (انا احتضر) و (الامواج) ، إضافة الى نفلها للتشكيلات السيكلوجية لناسه .

كذلك يجنح مالرو ، كغيره من الروائيين المحدثين الذي يمنحون من الاسلوب (الطريقة) الرمزي - الى الاعتماد الدال على بعض الاشياء او المواقف . هناك ، على سبيل المثال ، درجة غير عادية من الاهتمام بالقطط (مما افتنن به دائماً الشعراء الرمزيون من بودلير وفيرلين الى ايليوت) : فيرال يحب القطط ، وتشن يحلم بخيال قطرة على الارض ، وقطة زقاق تخفف من وحدة المشهد الافتتاحي للكتاب عندما يرتكب تشن جريمته الاولى . كما يمكن ملاحظة تكرار مالرو وموازنته للمشاهد في اللحظتين اللتين تبرز فيهما الحلوى بكل وضوح . وبعد أن يرتكب الجريمة يدلف تشن الى احد المحال الذي يفص بالعصاة الآخرين . وثناء الحادثة يوضع كاتو بعض السكاكر التي يتشهاها تشن بشكل مفرط ويشعر ان له حقاً بها (« الآن ، اما وانه قد قتل شخصاً آخر فقد كان لديه الحق باشتهاء أي شيء كان ») . وفي القسم السابع والاخير من الرواية ، وكان بحدود هذا الوقت إما قتل الكثير من العصاة او هربوا من سنفهاي ، نشهد تجمعا للمؤسسة المالية الفرنسية في باريس ، مع حضور فيرال الذي لا يدعو الى الارتياح . تعرض علبة كاراميل على الحضور ووحده فيرال يرفض . ويتوضع المشهدان قبالة بعضهما بشكل توكمي : في الاول ،

الموقف يتسم بالمعجلة واليأس ، المؤسسين على حاجة تشن . وفي الثاني ،
الموقف هو موقف هدوء ، ورضى ، وثقة بالنفس ، يستند الى رفض
فيرال للحلوى (٦) .

وفي الأساس تمثل (وأنا احتضر) و (الأمواج) شكلين للرواية
الفنائية ، أما « الشرط البشري » فهي عمل سياسي واجتماعي ، ومع
ذلك ففيها الكثير من الارث الرمزي يتجلى في الاشكال الشبيهة بشكل
جازم بتلك التي استخدمها فوكنر وفرجينيا وولف ، والاهتمام المماثل
بفكرة أن تكون الرواية كلاً قابلاً للتحقق أكثر منها شكلاً وثائقياً طارئاً .
وبالطبع لا ينطوي أي من هذه الكتب على التكتيف الغامض لـ (بوليسيز)،
وحدة مستغلقاتها . لكن هذه الكتب تمثل فعلاً مزيداً من التطور ، ولربما
في بعض النواحي التراجع ، في ذلك التقليد في الرواية الذي نقرنه بالشعر
والنظرية الرمزيين وبالحركة الحدائية .

هذا ، وإن معضلة المحافظة على المثالي في « الفن » في الأدب التخيلي
الحديث قد كانت كبيرة على نحو جلي . وإن هذه الكتب الثلاثة ، وبسبب
من مسعاها وقلقها بشأن اللغة، هي استكشافات للامكانيات والصعوبات .
ولا تزال المشكلات بشأن الأدب الخيالي التي تومئ اليها هذه الكتب قائمة
بالنسبة للكتاب في الراهن .

الحواشي :

- ١ - اي. م. فورستر ، جوانب الرواية ، (لندن ١٩٢٧) هي الآن اثر أدبي . فإي. لده براون يتكء عليه في كتابه « الايقاع في الرواية » (تورنتو ١٩٥٠) ، وهو دراسة ممتازة للطريقة الرمزية في الادب الخيالي . كذلك انظر ويليام يورك تيندال في « الرمز الادبي » (نيويورك ١٩٥٥) .
- ٢ - ليسلي فيدلر ، « Bloom on Joyce, Or Jokey for Jacob » ، مجلة الادب الحديث ، مجلد ١ ، رقم ١ (١٩٧٠) ص ١٩ - ٢٩ .
- ٣ - بصدد مناقشة مفيدة لاهمية هذه التطورات ، انظر : ليون ايدل ، الرواية السيكولوجية : ١٩٠٠ - ١٩٥٠ (نيويورك ولندن ١٩٥٥) . انظر كذلك ريتشارد ايلمان في كتابه « امتاز Ulysses on the Liffey » (لندن ١٩٧٢) .
- ٤ - ان افضل مناقشة لهذا الجانب من فرجينيا وولف تقع عليها في : ديفيد ديتشيس ، « فرجينيا وولف » (نورفولك ، كوكينكتيكوت ، ١٩٤٢) ، و « الرواية والعالم الحديث » (طبعة منقحة ، كامبردج ، ١٩٦٠) . وفي المناقشة المماثلة لهذه عن فوكنر ، تقع على افضل ما كتب في ذلك لدى اولغا فيكرى ، « روايات ويليام فوكنر » : تاويل نقدي (باتون روج ، لا . ١٩٥٩) .
- ٥ - بشأن مناقشة اخرى لهذه التطورات في الادب التخيلي الانكليزي انظر : الان فريدمان ، منطف الرواية ، (نيويورك ولندن ١٩٦٦) .
- ٦ - بشأن مناقشة اكثر توسعا تتناول مالرو على هذا النهج ، انظر كتابي « بعض الملاحظات على تقنية « قدر الانسان » ، في ميلفين ج. فريدمان و جون ب. فيكرى (محرران) ، (باتون روج ، لوفينيانا ، ١٩٧٠) ص ١٢٨ - ٤٣ . انظر كذلك و. م. فروهوك « اندريه مالرو والخيال الساوي » (ستانفورد ١٩٥٢) . وكذلك من المفيد الاطلاع على كتاب ديتشيس بوك « اندريه مالرو » (نيويورك ١٩٦٨) .

المدينة في الأدب النثري الروسي الحداثي

بقلم : دونالد فينجر

- ١ -

لم تكن الحركة الحداثية الروسية، وهي السبابة في مجالات الموسيقى، والرسم ، والباليه ، والسينما ، أقل نشاطا في ميدان الأدب . بيد أن كلامنا عن الإنجاز في ميادين الشعر ، والرواية ، والنظرية الأدبية ينطوي على دخول في لجة الفوضى والغموض. والأسباب جلية تماما. فالموسيقى، والرسم ، والباليه ، والسينما تستخدم لغة عالمية . وليست هذه قادرة على ايجاد جمهورها فحسب ، بل كذلك نقادها ، ومفسريها ، وفي المال مؤرخيها من خلال العملية الطبيعية ، عملية الداروينية الجمالبة - إن لم يكن في الوطن الأم ففي مكان آخر . ومنه الفتنة العالمية بسترافنسكي، وشيغال ، وكاندينسكي ، وايزنشتاين وغيرهم من الاسماء الكبيرة في الفنون البصرية والموسيقية الحديثة في العقود الأخيرة في روسيا . لكن هذه الانتقالات في مجال الأدب أعسر من ذلك ، هذا لأن توسط الناشر والناقد المحليين يلعب دورا أكثر حسما ، والاتصال يلقي الطريق امامه مسدودة بشكل أسهل . فالأعمال « العسرة » بحاجة الى وقت لكي تكتشف وتصل الى قرائها المثاليين . هؤلاء القراء انفسهم يشكلون حلقات وصل في عملية تعاونية من المعرفة والبصيرة المتراكمتين .، كذلك لا يمكن للمترجمين ان ينقلوا المشروع ببساطة الى تربة أكثر مواءمة : فحيث الوساطة هي جزء متمم للرسالة لا بد أن يضع الكثير في عملية النقل . وحتى إنقاذنا لما يمكن انقاذه لا يغنيانا عن مترجم يكون ايضا ناقدا متفنا

- ٢٠١ -

وشارحا ثراً - وهي خصائص تعتمد ، مرة ثانية على سبل وصولنا الى شغل الآخرين . تصور وضع جويس في الراهن إذا ، بعد عشر سنوات من صدور « يوليسيز » ، تم حظر ليس انتشار كتبه فقط بل كل نقاش عام يتناولها ويتناوله . ومع ذلك فهذا يشابه الى حد بعيد وضع النثر الحدائي الروسي رأهنا في بلاد الاتحاد السوفياتي . وحيث بوسع النقاد ان يطرحوا بخصوص الكتابة في الغرب سؤال « ما الذي كانه الحركة الحدائية ؟ » - بمعنى « كيف تبدو لنا الحركة الحدائية في الراهن أنها كانت فيما مضى ؟ » - فإنه ينبغي عليهم ان يسألوا السؤال بصورة مختلفة فيما يخص الكتابة الروسية . يجدر بنا ان نسأل : كيف ستبدو الحركة الحدائية الروسية فيما او تم تجميعها ، ودراستها ، واعادتها الى جمهورها الترمي ، او بالحري الى ورثة ذلك الجمهور ؟

وعليه ، فإن تقويما للحركة الحدائية الروسية هو متأخر عن مواعده ومبكر في آن . بيد أنه بمقدورنا أن نرسم ، من الناحية التاريخية ، الخطوط العريضة للظاهرة ونعاين ، في مجال الأدب النثري الخيالي ، بعضاً من ثمارها . فبحدود نهاية عقد الثمانينيات في القرن التاسع عشر ، كان العصر العظيم الأول للرواية الروسية قد أفل ، وممارسوها الكبار - غوغول ، ودوستوفسكي ، وتورجنيف ، وغونتشاروف - إما موتى أو صامتين . وكان لا مفر من أن توضع الافتراضات التي هدت خطاهم ، والفهم العام لفنهم من قبل فئات الشعب موضع المسألة رأهنا . فتشيكوف ، بعبارة غوركوي ، كان ماضياً في « قتل » الواقعية عن طريق توظيف نزعاتها المتطرفة - وهي عملية رأى فيها الآخرون كشفاً لعالم الرؤية الفنية الجديدة . وعليه ، فقد أمكن للمنظر الرمزي البارز ، أندريه بيلي ، أن يجد « ديناميت الرمزية الحقيقية » في رؤية تشيكوف السردية ، بحيث يضم كل عمل في جنباته ليس فعل الرسالة الجاهز للتناول بل الابتكار اللفظي المسوغ لذاته . وإذ هي استغنت عن الحكمة فإن قصص تشيكوف قد قامت على التضمين : فبعضها ، من مثل « الصياد » أو « الطالب » قارب شرط الشعر . وكانت الفترة « الحدائية »

في روسيا ، وهي الفترة التي امتدت من بواكير عام ١٨٩٠ الى عام ١٩٣٠ ، بشكل فائق فترة التبصر الكبرى ، حيث ازدهرت فيها الحركات الرمزية والأوجية ، والمستقبلية ، والتصويرية ، وعشرات المجموعات الأصغر ، وجميعها تميز بالاهتمام الجديد بالكلمة لذاتها . فغوغل - وقد عدّ مؤخراً أبا الواقعية الروسية - أعيد اكتشافه من حيث هو الرمزي الروسي الأول ، ليصبح فيما بعد أقوى مؤثر محلي (وطني) طال النشر التجريبي للقرن الجديد . كما وجد كل من دوستوفسكي ولسكوف كذلك تقديراً جديداً من حيث هما السلفان المتينيان والموقران لماض صالح للاستعمال .

ويعود الفضل في كل هذا الاكتشاف الثاني في جزء كبير منه الى عمل الرمزيين - والذين لقي اهتمامهم الذي لا سابقة له بالتقنية توسيعاً على يد النقاد الشكلانيين . وأمسى الكاتب الروسي الذي بدت مسؤوليته الأخلاقية تجاه الشعب في موقع مركزي خلال معظم القرن التاسع عشر فناً في القرن العشرين : كان فيما مضى وفياً ومباشراً لكنه غدا الآن واسع الحيلة ومخاتلاً . وقد اشتغل كثير من الشعراء العظام على الأشكال النثرية - بيلي ، وبريوسوف ، سولوغوب ، وباسترناك ، وخليبنيكوف ، وكوزمين ، وماندلستام - ولم يكن مزاولو النشر أقل جذرية في تجاربهم ، من مثل ريميزوف ، وبابل ، وأوليشا ، وزامياتن ، وبيلنيك ، وإذا كان الخط الفاصل بين الشعر والنثر يغشاها الضباب ، فذلك كانت الحال بين النثر الأدبي واللا أدبي . لاحظ الانتاجات الهجينة لـ : ف. ف. روزانوف وفيكتور شلوفسكي . جميع هؤلاء يستحقون فصولاً في التاريخ غير المدون للنثر الروسي المحدث - الى جانب غيرهم من الشخصيات الأدبية الأكثر حداثة من أمثال أبرام تيرتز (أندريه سينيافسكي) الذي يمثل عمله عودة الاشتغال والتجريب على الفانتازي والغريب . لكن وإن بدا بيان (كاتالوج) بسيط للتجريب قابلاً للتطبيق هاهنا ، فإنه سيكون بالضرورة ضيقاً ومحدوداً . على أن شيئاً من الإنجاز الهام والمتنوع في مجال الادب النثري الحداثي يمكن تمثيله في

مجموعة ثلاثية من الكتاب ممن تتوافر أعمالهم المتماثلة في البراعة الفنية والاهمية في نسخ انكليزية ويربط بينها موضوع مشترك - سان بطرسبورغ ، العاصمة الامبراطورية ومركز الصدمات التي كانت تغير المشهد الثقافي لروسيا .

— ٢ —

اول هؤلاء هو اندريه بيلي (١٨٨٠ - ١٩٣٤) ، وإذ كان بيلي شاعراً ، ومنظراً ، ومروجاً للحركة الرمزية ، وناقداً ، وعروضياً ، وناشراً ، وكاتب مذكرات ، فإنه كان كاتباً وفير الانتاج بشكل كبير . وبما انه كان المعياً ومتطوحاً لا يستقيم على حال واحدة فقد وفر صورة مغايرة وفريدة في القرن العشرين للأدب المحترف في روسيا ، بعد ان قدم نثراً متقناً لم يكن (بحسب زامياتن) مكتوباً بالعامية الروسية اكثر مما كان نثر جويس مكتوباً بالعامية الانكليزية - فمصطلحه كان مصطلحاً شخصياً ، بالحري ، جعل منه واسطة لرؤيا غريبة نورانية . فكثير من ادبه النثري يعامل تقاليد الرواية بحرية معادية للماثور القديم . فالنثر ذاته إيقاعي على نحو متكرر ، تحويل شبه موسيقي للأفكار البارزة التي تتخلله وللمواد الصوتية . وفي مقدمة آخر رواية نشرت له زعم انه لم يحل دون وضع العمل في شكله الصحيح ، أي في شكل الأبيات الشعرية ، إلا مقتضيات المساحة . ورائعته - وهي بتعبير نابوكوف « إحدى روائع اربع ضمن ما كتب من نثر في القرن العشرين » - هي « بطرسبورغ » (١٩١٣ ، ١٩١٦ ، نطحت عام ١٩٢٢ ، ونشرت في ترجمتها الانكليزية الوحيدة تحت عنوان « سان بطرسبورغ ») . وقد نعتت بالرواية النكيبية ، وهذه إشارة ملائمة للطريقة التي تسلك فيها مستوياتها المتعددة : فظاهرها - وهذا ما تم توظيفه على مستوى الموضوع والامر - صيغ بشكل يجعل من العسير التأكد في أية لحظة معينة أية مستويات هي الرئيسة واياها الثانوية ، اياها المجازية واياها « الواقعية » بحسب تعابير السرد الخاصة .

اما الحكبة فهي لتلك القصص السياسية المثيرة حيث يتم تطويرها على خلفية دقات قنبلة زمنية وافق نيكولاي أبولونوفيتش ، وكان يوماً طالباً وثورياً فاتر الهمه ، على دسها في بيت والده ، وهو السناتور الشديد البأس أبولون أبولونوفيتش أليوخوف . وتشمل قائمة الشخصيات ذوات الأسماء المستعارة على عملاء مزدوجين ، وإرهابيين ورجال شرطة سرية، وبوهيميين وأفراد مجتمع. والوتيرة دوستوفسكية الطابع كما هي شأن العديد من الامكنة المدقعة داخل المنازل . لكن المشاهد الشارعية هي غوغولية الطابع ، وإحدى الحكبات الفرعية هي تولستوية الطابع ، وتتجمع سلسلة من النواحي التخيلية البارزة البوشينكية الطابع لتشكل مشهداً مركزياً هو إعادة للمشكلة الحاسمة المأساوية في (الفارس البرونزي) ، وقد عرضت في تعابير تذكر بالواجهة بين إيفان كارامازوف وشيطانه . وعليه فإن عنصر التجمع الادبي قوي . وهو يفيد ، إضافة الى جملة اقترانات موسيقية ، وشعرية ، وخيالية أسطورية ، وتاريخية في اضافة وقار مفارق ، نوع من عظمة غريبة ، الى الابتذال ، شبه الافلام الكرتونية ، الذي يسم القصة والبذاءات المربكة الصوت السردى الذي لا يثبت على حال . وبكلمة ، فإن جمبة الحيل عند بيلي مستمدة من شغل سابقه في تقليد بطرسبورغ القديم العهد . وبالتالي فهي تعمل عمل موضوع القصة . وتعمل الدافعية – بالمعنى الاوسع – لا لتجعل القصة مقبولة من الناحية الانسانية بل بالأحرى لجعلها متماسكة من الناحية الرمزية ومشروعة من الناحية التعبيرية .

وعليه ، يبرز السناتور ، وهو « شخصية جافة غير ذات اهمية على الاطلاق » بالتعبير اليومي ، خلال كامل النصف الأول للكتاب بصفته الرسمية – حيث هو ، كما يقدمه بيلي ، « قوة بالمعنى النيوتوني » (والتي هي ، كما يجري تذكيرنا ، « قوة خفية ») . وبينما هو يجلس الى مكتبه فإن رأسه الاصلع يطلق سهاماً ضوئية تبرق عبر روسيا . « وعيه جزء منفصل عن شخصيته : والحق أن شخصيته بدت للسناتور مجرد علبة جمجمة وأشبه بصندوق فارغ » . وخلال كامل الكتاب يتم

التشديد السردى على التقديم شبه الأدبي للتجريدات. وإذا ما استخدم السناتور سلطته فإن السلطة سيتم إبرازها على هذا النحو . وعلى المنوال نفسه إذا ما قيل إن الجماهير المدنية عديمة الوجوه ومفقلة الأسماء فإن يبلى سيصفها بأنها « متعددة الأقدام فاقدة الرؤوس » وأطيان متدققة . وهو يعلن : « إن شوارع بطرسبورغ فيها خاصية واحدة لا يرقى إليها الشك : فهي تحول شخوص المارة الى أطيان » . وتتقاطع المشاة مع « أرتال من المحادثات » - مما يجري تصويره على الصفحة . وكما هي الحال مع غوغول ودوستوفسكي فالمدينة ذاتها ضبابية ، وغامضة ، ورمادية على نحو مميز(١) . وحده الحضور المهيّب المتضائل يوفر مقابلاً رمزياً من خلال لمسات اللون الزاهي التي تؤذن بمقدم بعد زمني آخر :

شمس حمراء هائلة كانت تفر فوق النيفا : وبدت بنايات
بطرسبورغ وقد تضاءلت وتحولت الى شريط أثري أرجواني
مشبع ضباباً . وقد عكست النوافذ الضياء الناري الذهبي .
شعت القمم الشاهقة بالألوان الباقوتية الحمراء ، وغرت
الأضواء النيرانية الواجعة الفجوات والبروزات واضمرت
النار في تماثيل الكرتيد وأطناف الشرفات القرميدية . . .
و - كان الماضي يتوهج هناك .

لكن اللون ، والجمال ، والتناسق ليست إلا بقايا أثرية . ذلك أن الحاضر هو فوضى - يتحرك ضروب نهاية ، تملؤه شخوص رؤيوية . وفي الحلم يزور أحد الطورانيين القدماء ابن السناتور ، وهو يوضح أن مبدأ الثورة الذي يمثله الابن ومبدأ النظام الرجعي الذي يمثله الأب يؤولان في النهاية الى الشيء ذاته : « قضية منغولية » - هي ، إذا جاز القول ، نهاية النزعة الأوروبية Europeanism (حقبة سان بطرسبورغ) . وحدها الوسائل على تباين : أولاها هي العنف المدمر ، والثانية هي الشلل . وعندما يزور الحصان البرونزي نفسه الارهابي دادكن المصاب بالهلوسة .

(والذي يدعو نفسه « لبّ الثورة ») ، رامزاً الى الحلول الأخير للجنون ودافعاً إياه الى ارتكاب الجريمة ، فإن المعنى الأكبر لدائرة اكتملت يحضر ثانية :

كان العملاق البرونزي يعدو خلل الزمن وقد اكمل الدائرة عندما وصل الى اللحظة الحاضرة . انصرفت العصور متسارعة . اعتلى نيقولا الأول العرش . وبعده كل من حملوا اسم الكسندر . والكسندر ايفانوفيتش دادكن ، وهو نفسه طيف ، غلب العصور دون أن يهدأ له بال ، يوماً إثر يوم ، سنة بعد سنة ، يجول هنا وهناك في المناظر المنبسطة لبطرسبورغ - في اليقظة والحلم . طارده قعقة المعدن هو والآخرين بكافة ، محطمة حباتهم ...

هذه الضربات ستحيل الى نتف ليبانتشينكو (العميل المزدوج الذي سيقتله دادكن بعد هذه الزيارة ، بينما تصور إشارة الانتصار لديه الفارس نفسه) ، مدمرة العلية (حيث يعيش دادكن) ، وبطرسبورغ . وكذلك سيتهشم رأس أبليوخوف الأصلع .

والحق ان الرواية باكملها هي حلقة من عودة الأرواح المسكونة . فالعناصر التي أخضعها بطرس الأكبر عند إشارات لمدينته تحطم قيودها - في شكل الثورة ، والجنون ، والفموض ، وسوء التناسب ، والإشاعة ، والهوية غير المؤكدة . وقد استحضّر بطرس نفسه في شكل الهولاندي الطائر وفي صورة تمثال الفارس على جواده ، حقيقة (لا تني الشخصيات الرئيسة عن المرور به) ومجازاً (في انكسار صورته عبر قصيدة بوشكين) . فالشيطان ، متكرراً كفارسي ، يزور دادكن - ولمغزى خطبته الطويلة عن بطرسبورغ مشروعية مستقلة تماماً عن حقيقة أنه رؤيا . يتجلى المسيح في سلسلة ظهورات ملتبسة - ففي إحدى الحالات يبدو

حقيقة انه رجل شرطة سرية - مشيراً على الأقل الى التوق إليه من جانب الشخصيات التي يقاربها .

ويشدد بيلي على أن هذا بمجمله واقعي بشكل عصيّ على التحويل ، وذلك بالطريقة الوحيدة ذات الشأن . فالأرواح المسكونة والهلوسات تكتسب وجوداً موضوعياً . وهذا يشبه تماماً الرداء التنكري الاحمر في الرواية الذي ما إن يظهر في عمود جريدة حتى « يتكشف عن سلسلة حوادث لم تحدث قط (إنما بقادرة) كيما تهدد الهدوء (العام) » . في هذا العالم المضطرب تكون الأشياء المختلفة حقائق واقعة . وضمن الرواية تفقد مستويات الشعور المتحدة المركز نسبيتها المشوشة (بتشديد وكسر الواو) بينا نقيم وجودها في عقل القارئ . ولهذا السبب يمكن لبيلي أن يجلب الانتباه الى حيلة ابتكاره بالكامل - ولذا فهو ينهي الفصل الأول بقسم معنون : « لن تنساه قط » :

في هذا الفصل شاهدنا السناتور إلبيوخوف . وشاهدنا أيضاً أفكاره التافهة في شكل منزل السناتور ، وفي شكل ابن السناتور ، والذي يحمل في مخيلته كذلك أفكاره التافهة الخاصة به . وأخيراً شاهدنا طيفاً تافهاً آخر - طيف الغريب .

انبثق هذا الطيف بالمصادفة في شعور السناتور إلبيوخوف ، وهناك اكتسب وجوده السريع الزوال . لكن شعور أبولون أبولونوفيتش هو شعور وهمي ، ذلك لأنه هو أيضاً له وجود سريع الزوال ، وهو نتاج خيال المؤلف . لعبة دماغية لا طائل تحتها .

اللعبة الدماغية مجرد قناع . وأسفل القناع ذاك يحصل غزو للدماغ من قبل قوى شتى . وعلى الرغم من أن

أبولون أبولونوفيتش قد يكون من ابتكار دماغنا فإنه سيفلح في دتب الرعب بما له من وجود مترنح آخر يهاجم في الليل .

لقد أسبغت صفات هذا الوجود على أبولون أبولونوفيتش و ... على لعبته الدماغية . وما إن يشرع دماغه باللعب مع «الرجل الغريب الغامض» حتى يصير ذلك الغريب الى وجود بالفعل : ولن يختفي من مناظر بطرسبورغ ما دام للسناتور وجود مع أفكار من ذلك النوع ، ذلك لأنه حتى فكرة ما قائمة في الشعور تمتلك وجودها الخاص بها .

يمكن لرجلنا الغريب ، والحالة هذه ، أن يكون غريباً حقاً ! وأمن الممكن أن يكون طيفاً لرجلنا الغريب حقيقة واقعة !

وسيتعقب ذاك الطيفان الرجل الغريب ، مثلاً سيتمقب الرجل الغريب بكل حماس السناتور . وذلك السناتور العتيق سيتمقبك ، أيضاً ، أيها القارئ ، في عربته السوداء . سيفعل . ومن الآن فصاعدا لن تنساه أبداً أبداً .

هذا ، ومن الواضح أن الهدف المركزي لخيال بيلي الخصب هو توظيف وتوسيع الشخصية السورالية قبلًا للمدينة كما تحدّرت إليه من التقليد البوشكينى - الفوغولي - الدستوفسكي ، وهو تقليد كبير من خلال إضافة من الجو المحيط : كانت سان بطرسبورغ من قبل المكان الشبهي الذي ترعرعت فيه ضروب من الشواذ - حيث تعقب تمثال رجلاً صغيراً غفلاً من الاسم من خلال جنون حتى الموت . وحيث قادت المصادفة ضابطاً متزنًا عن طريق الاغراء الى النهاية نفسها - الجنون والموت . وحيث أشعل الشيطان ذاته مصابيح الشوارع على امتداد الطريق الرئيسة « كيما يظهر جميع الأشياء في لبوسها غير الواقعي » . وحيث توارى جاسوس ليعيش حياته الوجيزة في شكل موظف كبير .

وحيث الهديان (والافكار الفريية) قادت طالبا معدما الى انتهاك مبادئ الحياة الانسانية ذاتها ، وملاقة أداة خلاصه في شكل عاهرة تقية . والقدر في شكل آلهة الانتقام Nemises ، وهو متضمن في الكثير من هذه القصص ، يحكم المدينة يقود خطا ضحاياه ويهزأ من ادعاءاتهم بامتلاك الارادة الحرة . و (بطرسبورغ) تقر بهذا الارث باستحضارها لعديد من أساليبها ، وتضمنها صورها الرئيسية ، وتعميق جوها الكابوسي . بيد أنها تفعل هذا كله لاثبات مسألة تاريخية . وبؤرة الموضوع هي ثورة ١٩٠٥ - ليس أحداثها بل جوها ، وحسها ومفزاها (٢) . تلعب الثورة دور الموسيقى الخلفية بينما يقدم المؤلف سريان الاشاعات الكاذبة حول الدومينو(*) الاحمر ك « مفتاح لحوادث ١٩٠٥ » . وحتى لو كان التفسير الكامل لهذا « المفتاح » يكمن في ماثور الحكمة الانسانية فإن انواع عدم الاصاله في الكتاب ليست ، كما هو واضح ، مجرد اشارات بأن الأزمنة يعتمدها اضطراب ، بل رموز للرؤيا الوشيكه الحلوث التي يستحضرها الراوي بوضوح ، والمرتسمه لشخصياته الثلاث الرئيسة في الاحلام . وفي تعاطفها ، فإن هذه الاحلام تبدو وكأنها تؤكد بعضها بعضاً ، ومنه الايحاء بأنها زيارات من المستوى الكوني ذاته . جميعها يكتسي اهمية . لكن زيارة دادكن تكتسي اهمية خاصة - فهي لا تتصل مباشرة مع تقليد سان بطرسبورغ فحسب (يدعو بيلي ، ايفجيني من نوع جديد ، مشدداً على الطريقة التي يعيد بها تمثيل قدر ضحية بوشكين السيئة الطالع في قصيدته (الفارس البرونزي) لكنها تغزو شعوره اليقظ ، وتدمي احقيتها فيه كلية في المال . زد على أن دادكن ، في وصفه لاحلامه ، يتلفظ ويعمم ما هو ضمنى في موقع آخر .

وفي الكوابيس الثلاثة التي تحل به كل ليلة يسمع « كلمة سخبفة وخالية من كل معنى » - enfranshish - « يتصارع » من خلالها « مع قدرة مجهولة » . واذ هو مدرك أن هذه تعني ان مرضاً من نوع ما يهاجمه فإنه يعلق قائلاً : « هل تظن أني وحدي أقاسي ذلك ؟ أنت يا نيكولاي

(*) الرداء التنكري الاحمر ، كما ورد سابقاً (المترجم) .

أبرلونوفيتش مريض كذلك . الجميع تقريباً مرضى ... في هذه الأيام
أصادف هذا الاعتلال الدماغي ، هذا التحريض الماروغ في كل مكان » .
وشأنه شأن إنسان تحت الأرض عند دوستويفسكي فهو مجرد تجل
متطرف لنزعة عامة . ولذلك فهو يقر بأنه محرض هو نفسه - « لكن
فقط باسم فكرة عظمى ، أو ، بالحري ، نزعة جديدة في التفكير » -
وهذا ما يتعرفه على أنه « تعطش عام للموت » .

تتوافر الشهادات بكثرة ، سواء داخل أدب تلك الفترة أو خارجه ،
بأن مثل هذا الافتتان بالموت كان ملمحاً أساسياً في تلك الحقبة . فقد
وصلت حوادث الانتحار ، في الأدب والواقع ، الى معدلات وبائية .
وسيطرت الجريمة والجنون - وقد تم تناولهما بمزيج من الرعب
والاستخفاف - على الشاعر والرواية الى درجة وصف الناقد كورني
تشوكوفسكي (في مقالة عنوانها « المقبرة الممتعة ») « المشهد الحالي بأنه
» نوع من خليطة ميتافيزيقية موسيقية لأوفنباخ » . وقد لاحظ أنه على
الرغم من مواصلة الأدب مناقشة « المسائل الأكثر هولا » فإنه فعل ذلك
بخفة غريبة ، ونزعة غير معهودة لخلط « عدة أساليب ، وعدة حقب وعدة
أجناس في عمل واحد » . وقد عرف هذا الأسلوب لانحطاطي المير للشعجا
لاحقاً بأنه « الاحساس ، الثقيل والمنعش في آن ، أن يكون الواحد هو
الأي سلسلة » . ومع كونه أكثر غموضاً في (بطرسبورغ) فإنه يتخلل
الكتاب . قريباً من الذروة عندما يناقش دادكن مفزى هلوساته ، يطرح
الاساس المنطقي للرواية بنعته هذه الأشياء بـ « الاحاسيس الرمزية »
ويلاحظ قائلاً « بالطبع ، سيدعو الحدائي هذا ، الاحساس بالهاوية ،
والبحث عن صورة توازي الاحساس الرمزي » . هذا ، وأن جو رواية
(بطرسبورغ) هو ذلك الاحساس . يمثل الكتاب بأكمله « بحث » ببلي
» عن الصورة » .

ومع افتراض كل ما تقدم فإنه يمكننا تقويم ملمح أخير واحد للرواية
التي ، حسب معرفتي ، لم تلق اهتماماً نقدياً . يخطر ببالي الحضور
المتنامي في الثلث الأخير من الكتاب للسيكولوجيا الطبيعية (المعادية) من

خال الايراد المتأخر للخلفية البيوغرافية التي تعطي منظوراً جديداً لخبرات
أبولون أبولونوفيتش وابنه ، نيكولاي . فالسيناتور يفقد سلطته وقتذاك
(في المشهد التنكري) وقت أن يغزو غدر ابنه شعوره . والنتيجة :
« مقابل الخلفية الملتهبة للامبراطورية الروسية المشتعلة - وعوضاً عن
شخصية مزركشة بالذهب - شاهدنا عجوزاً مسكيناً مبتلى بالبواسير ،
أشعث الشعر ، غير حليق ، يتصبب عرقاً في جلباب نومه » . والآن فإن
وضعه البتي ، حاضراً وغائراً ، يتصدر الأحداث . والسرد نفسه بهبط
- وللمرة الأولى الى تصوير شبه واقعي . تعود زوجة السيناتور الهاربة .
وهو يقبلها . وحتى الابن الشبهي يبين أنه « لا يقوى على مقاومتها » :
جائياً على ركبتيه أمامها ، عانقها وضغط على ركبتها ، وأطلق شهقة
محمومة - لم يدر أحد ما السبب . اهتزت كتفاه العريضتان (في بضع
السنوات الأخيرة لم يخبر أية مداعبة حنونة) - بكى وهو يقول « ماما ،
ماما » . باختصار ، لقد عدنا الى « الحالة السوية » . تركت هذه
الشخصيات الأدوار والوسط حيث كان وجودها الخاص ، مما يوحي
بأن عاصفة كونية قد مرت ، ومعها تلاشي الأساس المنطقي لكل الصور
الرمزية والوسائل السردية الغريبة . على أن هذا الابتعاد عن زخرفات
الحركة الرمزية هو رمزي بحد ذاته : أن تلاشي عالم (بطرسبورغ) هو
تلاش لسان بطرسبورغ السوسيو ثقافية التي بقيت قرنين وحافظت على
الأسطورة منذ زمن بوشكين .

وبعد مرور عام على صدور (بطرسبورغ) في كتاب نرى أن الأحداث
قد أكدت حدس بيلي الأساسي ، وبالتالي أثبتت صحة استراتيجيته ،
والتي تمثلت في استخدام مكونات الأسطورة التي ورثها لتصوير
« الاحساسات الرمزية » لعام ١٩٠٥ ، وهي نفسها مثقلة بالاحساس
بالنهاية . وفي نجاحه ضرب بيلي مثلاً برهانياً عن العلاقة التي كان شاعر
آخر من « مدينة غير واقعية » أخرى ليفترضها بين التقلبد
والموهبة الفردية .

وسط الاضطرابات التي أحدثتها ثورة ١٩١٧ وما بعدها ، وفي ظل نشاط شعري متواصل اتخذت أكثر الأشكال التجريبية جدية في النشر شكل القصص ، والاستكشاثات ، والقطع الصغيرة . ضمن هذه الصيغ القصيرة كتب كاتبان كبيران ، وهما أوزيب ماندلستام ، وإيفجينى زامياتن ، خاتمتين مشهورتين في الكلمة التأبينية لبيلي - في وقت كانت سان بطرسبورغ قد سميت من قبل بيتروغراد ، وبعد ذلك «فترة قصيرة ليننغراد» .

هذا ويتنامى الاعتراف بماندلستام ، والذي ولد عام ١٨٩١ وتوفي في معتقل سيبيري عام ١٩٣٨ ، كواحد من كبار شعراء عصره برغم الخطر الطويل على أي نشر ذي قيمة لأعماله في الاتحاد السوفياتي . وقبل وفاتها بفترة قصيرة أبلغت أنا أحماتوفا عن « طفرة الحماس » التي انتابت الشبيبة الأدبية في تلك البلاد من جراء كتاباته الثرية (يتوافر الآن مختارات مترجمة مع تعليقات عليها في اللغة الانكليزية قامت بها كلارنس براون) . وعلى خلاف أي شيء آخر في روسيا كتب قبلئذ ومنئذ فإن هذا النشر يشهد على اعتقاد المؤلف الراسخ بأن الثورة لم تؤذن بنهاية حقبة ثقافية فحسب بل نهاية الاشكال والصيغ المرتبطة بتلك الحقبة . وقد بدا أن الشروط المسبقة للأدب النثري التقليدي قد تلاشت . فقد قرّمت القوى الاجتماعية الفرد (لم يجد ماندلستام فائدة في ظاهرة الأرواح الخفية عند بيلي) ، أما بالنسبة للفنان فقد تعرض مشروعه ، قبل حياته الشخصية ، للتشكيك . وقد كتب عام ١٩٢١ « تشحب التمايزات الاجتماعية والمعارضات الطبقية أمام التقسيم الحالي للشعب الى اصدقاء الكلمة واعدائها » . « لقد أطلت حقبة بطولية جديدة في حياة الكلمة ، الكلمة هي اللحم والخبز . وقدرها قدرهما : المعاناة » . وهذا يمثل في أعمق مستوى له موضوع الكتابات الثرية عند ماندلستام .

ويمثل (الطابع البريدي المصري) (١٩٢٨) الدعم الشبه السوربالي : بالمعنى العشوائي الواضح) للقطع الصغيرة مقابل أطلال سان بطرسبورغ

المتلاشية . وبينما كانت الرواية عند يبلي حبلى بالتوقع الدرامي فإن
القصة السردية الموجزة عند ماندلستام - والتي تتأبى على التصنف -
مشربة بالرعب . وهو يكتب قائلا : « إنه لأمر مرعب أن نتصور أن حياتنا
هي حكاية دون حبكة أو بطل مؤلفة من خراب وزجاج ، ومن الثرثرة
المحمومة عن الاستطراد العرضي المتواصل ، ومن هذيان انفلونزا
بطرسبورغ » . هذا ، وتكمن البطولية في كلمته في تجسيدها الناجح
وتجاوزها لهذا الرعب ، في التكافؤ الذي حققه بين الحياة والقصة .

تتناول القصة السردية الموجزة ، على خلفية صيف ١٩١٧ في
كيرينسكي ، « عندما كانت حكومة الليموناتة في سدة القيادة » ، أحد
الشخص ويُدعى بارنوك ، « الرجل الصغير » التقليدي على النهج
البوشكينى - الفوغولي - الدستوفسكى (٤) ، والذي يرى الآن
ك « بلدة ليمون ملقاة في داخل أحد الشقوق في صخر بطرسبورغ
الغرائتي (كما) يتم تناولها مع القهوة التركية من قبل الليل المجنح
المقرب » . بهتف الراوي في أحد المواقع « يا الهي ، لا تجعلني مثل
بارنوك ! اعطني القوة لماريز بيني وبينه . . . ذلك لأنني أيضاً أعمل على
بطرسبورغ وحدها . . . » . وفي الحال سيتبدى أن بارنوك هو ابتكار
المؤلف وإنه الأخرى ، مشارك في الأعمال الشبحية وموضوع من جملة
مواضيع في التأملات المحمومة لماندلستام - الفنائية ، التهكمية ،
المكروية - بخصوص الموضوعات ذات الصلة في الأدب الروسي ، وثقافة
سان بطرسبورغ ، والذاكرة (والممثلة على نحو لافت ب « فتاة يهودية
مريضة تنسل من بيت والديها الى محطة نيقولا بعد أن يتهبأ لها أن
شخصاً ما قد يظهر فجأة ويأخذها بعيداً ») ، والبقاء حيناً . وكل واحد
من هذه المواضيع حاضر في المواضيع الأخرى بكافة ، وتشكل الصيغة
المعقدة ذاتها ، والخواتيم المفككة وكل شيء ، الرسالة الشعرية . يكتب
ماندلستام قريباً من النهاية :

« دمر مخطوطتك ، لكن انقذ ما كتبته في الهامش من جراء اللل ، ومن جراء العجز ، كما لو كان الأمر حلماً . هذه الابتكارات الثانوية والارادية لخيالك لن تذهب هباء في العالم بل ستحتل مكانها خلف المنصات الموسيقية الشبحية ، مثل كمنجات ثالثة في مسرح مارينسكي ، وعرفانا بالجميل لمؤلفها ستعزف افتتاحية « ليونورا » أو « ايجمونت » لبيتهوفن .

مقامة يائسة قائمة على ايمان اكده الزمان .

والتلخيص ليس يقتصر عن إيفاء تعقيد الموضوع في نشر الشاعر فحسب، بل يتجاهل تماما التعابير اللبقة على كل صفحة والقابلة للاقتباس . وعليه ، فمثل « الجلبة الباذخة لعربة الدروشكي » والتي « تتلاشى في الصمت » في الفصل ٥ ، يجب اعتبارها « موضع شك مثل صلاة لابس الدرع » وبالمقارنة ، فان نشر ايفجينى زامياتن أسهل على تعرف سماته رغم أنه أكثر تعدداً وتنوعاً ، وذلك بسبب التزام مؤلفه المبدئي بالابتداع ، وهي نظرية تشكل ثورة دائمة في الفنون . وتحاجج مقالته ، « في الادب . والثورة ، والانترويا (*) » (١٩٢٤) بقوة الى جانب المنشقين لكونهم « العلاج الوحيد (المرّ الطعم) لانترويا الفكر البشري » . وبرايه فان « الخاصية الشكلية للأدب الحي هي ذات الخاصية الداخلية : نفي الحقيقة ، اي ، نفي ما يعرفه الجميع وما عرفته أنا حتى هذه اللحظة . فالأدب الحي يهجر الطرق القويمة ، والطرق الدولية العريضة » . وقد سمى أفضل فنون زمانه (بما فيها فنه هو) « الواقعية الجديدة » أو « التركيبية » ، نوعاً من انطباعية لاحقة :

إن الأوصاف القديمة ، والمتمهلة ، والصريرة (تصر كالباب) هي شيء من الماضي . القاعدة في هذه الأيام هي

(*) الطاقة غير المستفادة في نظام دينامي حرادي (المترجم) .

الإيجاز - لكن كل كلمة يجب أن تكون عالية الشحنة ، عالية الفولطية . يجب أن نضغط في ثانية واحدة ما شغل في السابق دقيقة من ستين ثانية . وعليه ، يصبح تركيب الجملة إيجازيا ، وسريع الزوال . ويتم تفكيك الاهرامات المعقدة من الفترات الزمنية حجراً إثر حجر الى جل مستقلة . وعندما تسير بسرعة فإن العادي والمعرف به يزوغ عن العين : ومنه الرمزية والمفردات غير العادية ، والمريعة غالباً . والصورة هي حادة ، وتركيبية ، ذات ملمح وحيد بارز وقد تم غزو قاموس الكلمات بالتعبير الريفية ، والتعبير الجديدة ، والعلم ، والرياضيات ، والتكنولوجيا .

هذا ، ويظهر عمل زامياتن كل هذه الخصائص . ونظراً لانه يخدم حساسية اقل تعقيداً من حساسية ماندلستام فإنه يشابه في التقنية والفهم ذلك العمل الترسيمي البارع ، عمل الرسام ومصور البورتريه بوري اينيكوف .

ف « الكهف » ، على سبيل المثال (كتبت عام ١٩٢٠ ونشرت عام ١٩٢٢) تقدم صورة عن الصراع الأساسي في سبيل الحياة في سان بطرسبورغ الحرب الأهلية الشتوية . « الجليديات ، والفيلة الشمالية ، والقفاز ، والجروف الليلية السوداء ، والتي تشابه الى حد ما المنازل . وفي الجروف كهوف . ولا احد يعلم من يصرخ بصوت عال ليلاً على الممر الحجري بين الجروف ، ومن ينفخ غيرة الثلج ، ويتشمم ممر العبور » . وعليه ، تفتتح القصة مؤسسة للجو و « لرحم الاستعارة » . وحيث إن شروط الوجود قد رجعت الى شروط إنسان ما قبل التاريخ ، فإن الكون ذاته قد تقلص الى ابعاد « الكهف بحجم غرفة النوم » . « وفي مركز هذا الكون - الهه ، اله الكهف القصير القوائم ، الصديء ، الرابض ، الشره : الموقد الحديدي . « ولاسترضاء هذا الاله ، للبقاء على قيد الحياة ، فإن مارتن مارتنيش المثقف يطعمه حطب وفود سرفه من جيرانه ، وكتباً ، وأوراقاً . وعبثاً . ذلك أن صنيعة الوحيد يمكن أن

يتمثل في تقديم السم الذي يرغب في تجرعه بنفسه الى روجنه المريضة المتضرعة . هذه الصورة المأساوية ، وقد اضفى عليها غرابة ومهابة حبك الصور في العرض ، تمثل تعليقاً فنياً أخيراً على طبيعة وكثافة سان بطرسبورغ من خلال بانوراما الاندثار الجليدي .

- ٤ -

بطريقة أو بأخرى ، تنحو الانجازات العظمى للنثر الروسي الحداثي - والذي تتصدره الأمثلة هذه ذات التوجه السان بطرسبورغي - نحو الهيمنة عليها من قبل الاحساس بالزمن التاريخي ، مما يعكس ادراكاً وسواسياً وغالباً جمعاً ممضاً بين متنافرين تجاه عبء الماضي . ويمكن مشاهدة هذا في المنمنمات الذكية والاكثر شهرة لدى اسحق بابل واوليشا ، وكذلك في شخوص فيكتور شلوفسكي كما تقع عليها في كتاباته (مثلاً ، حديقة الحيوان ، ورحلة عاطفية) . وهي تشي بالكثير من شغل نابوكوف المشبع جداً بشجأ النفي في الزمان والمكان . هذا ، وتتناول رواية نابوكوف الأخيرة التي كتبت باللغة الروسية - العطبة (١٩٣٧ - ٨) - بعد إبانها حذقاً ومستويات تضاهي ما جاء في (بطرسبورغ) لبيلي ، تتناول الثقافة الروسية التقليدية . ويلاحظ المؤلف نفسه « مشاركة ... شياطين الشعر الروس في التوزيع الأوركستراي للرواية ، ويصف بطله كتابه بأنها « ليست Zina بل الأدب الروسي » . ويمكن قول ذات الشيء تقريباً عن عمله الأحدث ، « آدا » (١٩٦٩) بما يشتمل عليه ضمناً من تلميحات أدبية ذات دلالة .

وفي روسيا ذاتها أوقفت الحركة الحداثية بشكل تعسفي في بداية عقد الثلاثينيات من هذا القرن ، قبل أن تستنفد طاقتها ، ويتشكل جمهورها ، أو يظهر للملا مدى وعددها القابل التحقق . ولا يزال الرأي السوفييتي الرسمي يصورها على أنها الخصم البورجوازي الخطر للأدب الديمقراطي والواقعي . وبوريس باسترناك الذي أعطى عينة غير عادية من اسلوب سردي متفرد في جدته في « طفولة آل لوفر » (١٩١٥) نبذ

مثل هذا الكتابة لكونها متكلفة وذلك عندما شرع ، أواخر عمره ، في عمله
النثري الرئيس « دكتور جيفاكو » . وتمشياً مع مرامي تلك الرواية
فقد عدت البساطة وسهولة التناول صفتين مرغوبتين بشكل أكبر ، ومن
الواضح أن إيثاراً مشابهاً أرشد سولجنتسين في مراحل تطوره ، هذا
المؤلف الذي يلامس عمله التقليد الواقعي للقرن التاسع عشر ويجدده .
ومن الناحية الأخرى ، فإن « قصص من غرائب الخيال » لأبرام تيرتز
(اندري سينيافسكي) ومقالاته المشهورة « في الواقعية الاشتراكية »
بانتصارها لـ « الفن التخيلي » ، ورغم أنهما نشرتا في الاتحاد السوفياتي ،
تشهدان فعلاً على بعض استمرارية خفية . وحده حلول النخلي عن
التحفظ سيسمح بتجميع التراث وإمكانية التقويم التاريخي المسؤول .
وفي الآن ذاته ، فإن صدور النصوص الروسية المحظورة خارج روسيا
(نشر بيلي ، والأعمال الكاملة لزامياتن ، وماندلستام ، وباسترناك ،
وخليبنيكوف - وكلها صدرت مطبوعة في الغرب فقط) ، إضافة إلى الكم
المتنامي بشكل بطيء للترجمات ، يثبت صحة الرمزية المتفائلة في عبارة
ميخائيل بولفاكوف « المخطوطات لا تحترق » ، وهذا ما حفظ ونمى إرثاً
أدبياً حيواً .

الحواشي :

١ - كان بيلي على الدوام يتصف بحساسية خاصة تجاه الرمزية اللونية . في عام ١٩٠٩ كتب : « نحن نعيش في عالم الفسق ، لا ضوء ولا ظلام - انما نصف انظلام رمادي » . وفي كتابه اللاحق عن غوغول (١٩٤٣) يعلق على الطيف اللوني لكتابه (بترسبورغ) ويجد انه يتطابق مع تراجيكوميديا الظلام .

٢ - فارن : ملاحظة بيلي في مقاله « الرمزية » ، « ان الحياة حولنا هي انعكاس باهت لصراع القوى البشرية الحيوية مع القدر . والرمزية تعمق إما الظلام أو النور : وهي تحول الامكانات الى حقائق واقعة ، انها تسبغ الوجود عليها » .

٣ - فارن : « فنجان المواصف الثلجية » لبيلي : « لقد حاولت بالدقة التي استطيع ان اصور بعض الخبرات التي ، اذا جاز القول ، تشكل خلفية الحياة العادية وليست ، في الجوهر ، عرضة للتجسد في صور » .

٤ - بارنوك نفسه يدعى مرتين « طابع مصري » دون تفسير . على ان البروفيسور اومري رونن قد اقترح مؤخرا واحدا يستند الى تاريخ جمع الطوابع البريدية . ففي عام ١٩٠٢ ومرة اخرى في عام ١٩٠٦ صدر طابع بريدي مصري يحمل صورة أبي الهول مصمم لاجبات اي شخص يحاول محو علامات الالفاء أو تليين الطوابع غير المألغة بالبخار والموجودة على المقلبات لاعادة استعمالها : وتصديرا لابة محاولة كهذه فان وجه الطابع المطبوع عليه الصورة ، أبي الهول وغيره ، سيختفي . وإن التطبيقات الرمزية على نثر ماند لستام توضح ذاتها بذاتها .

لغة الأدب النثري الحديث

الاستعارة والكناية

بقلم : ديفيد لودج

— ١ —

ما اقصد اليه هنا هو تبين التعميمات التي يمكننا أن نتوصل إليها بصدد لغة الأدب الحديث . دعني اقترح أن الأدب النثري الحديث — بالمعنى النوعي وايضاً بالمعنى الزمني للحديث — هو الأدب الذي يبين عن بعض أو كل الملامح التالية . فأولاً ، هو تجريبي ومجدد في الشكل ، هو يتكلف كثيراً بالشعور ، وكذلك بما تحت الشعور واللا شعور في العقل البشري . وعليه ، تتضاءل بنية الحوادث « الموضوعية » الخارجية والاساسية بالنسبة لفن القص في الشعريات التقليدية ، في المجال والدرجة ، أو أنها تقدم بشكل انتقائي ومائل ، كيما تترك حيزاً للاستبطان الذاتي ، والتحليل ، والتأمل ، والحلم . والغالب ، تبعاً لذلك ، أن تعدم الرواية الحديثة « البداية » الحقيقية ما دامت تلجنا في تيار متدفق من الخبرة والذي نتألف معه بالتدرج عن طريق الاستدلال والربط ، ونهايتها هي ، عادة ، « مفتوحة » أو ملتبسة ، تترك القارئ في حيرة من أمره بخصوص المصير النهائي للشخص . وعلى سبيل النعويض عن إضعاف البنية السردية والوحدة ، فإن أساليب أخرى من التنسيق الجمالي تصبح أكثر بروزاً — كمثل التلميح الى ، أو محاكاة النماذج الأدبية أو الانماط الأسطورية الرئيسة ، أو التكرار — مع —

— ٢٠٢٠ —

التنوع في السمات التخيلية البارزة ، والصور ، والرموز ، وهذه تقنية يطلق عليها « الايقاع » ، « النزعة المتكررة الظهور في العمل » : «leitmotif» أو «spatial form» . وأخيراً ، يضرب الأدب النثري المحدث كشحاً عن الترتيب الزمني المستقيم لمادته ، واستخدام راور موثوق ، كلي المعرفة ، متطفل . فهو يستخدم عوضاً عن ذلك إما زاوية نظر وحيدة ومحدودة ، أو زوايا نظر متعددة ، جميعها محدودة بوجه الاجمال وغير معصومة عن الخطأ . كما انه يميل نحو التناول المعقد أو السيال الزمن ، وينطوي على كثير من الاحالات التقاطعية ، الى الامام والى الخلف ، عبر المساحة الزمنية للحدث .

وإذا استحضرننا أسماء الروائيين الذين كتبوا باللغة الانكليزية ، والذين بقول لنا التاريخ الأدبي الأورثوذكسي إنهم « محدثون » ، فإننا نلقي أن بعضهم - جيمس جويس ، فيرجينيا وولف ، جيرارد شتاين - يبدون كل هذه الصفات تقريباً ، بينما يبدي بعضهم الآخر بعضها فقط، أو يبدونها بصيغتها المعدلة : إما لأنهم ينتمون الى مرحلة مبكرة من الحركة الحدائية ويحتفظون ببعض تقاليد وافتراضات الأدب النثري التقليدي - مثل هنري جيمس وجوزيف كونراد - أو لأنهم عارضوا بعض الأهداف والافتراضات الحدائية - مثل د. هـ. لورانس وإيرنست همنغواي - ، أو لجملة هذه الأسباب - مثل إي. أم. فورستر وفورد مادوكس فورد . ومع ذلك ، فإن هؤلاء الكتاب يشتركون في تشابه في الفصيلة يميزهم عن غيرهم من الروائيين المنتمين الى الفترة نفسها والذين لم يكونوا حدائيين بشكل مميز . إنما ، أمن الممكن أن نصوغ أي تعميم يتناول لغة مجموعة من الأسلوبيين على هذه الدرجة من الوعي الذاتي والخصوصية ؟ إن المهمة مخيفة ، لكن دعنا نكن واضحين بخصوص ماهيتها . فانا لست معنياً بـ « الأسلوب » ، بمعنى استخدام اللغة التي تخص فرداً أو عملاً ، ولا بوضعية اللغة الانكليزية إجمالاً في الفترة الحديثة - لست معنياً إذن ، بإما الكلام parole أو اللغة langue (إذا استحضرننا تصنيف دي سوسور) . إنني معني باللغة الأدبية كما أثار اهتمام النقاد البنيويين

على القارة ، اولاء الذين تأثروا بسوسور - بما يدعوهم رولان بارث
écriture أو « طريقة أو أسلوب الكتابة » (١) وأنوي أن أمتح من شغل
عالم اللسانية رومان جاكوبسون ، أحد أبرز الشخصيات في التقليد
الفكري . وسأبدأ أولاً بالإشارة الى طبيعة نظريته بخصوص الاستعارة
والكناية ثم أنتقل الى دراسة قدرتها التفسيرية عند تطبيقها على لغة
الأدب النثري « الحديث » .

— ٢ —

يبدأ جاكوبسون ورقة بحثه المتميزة « جانباً اللغة ونمطاً اضطرابات
العجز عن الكلام » (٢) بتنويهه الى ان اللغة ، كغيرها من الانظمة الاشارية
ثنائية الطابع . فالكلام (والكتابة) ينطوي على عمليتين : « انتقاء لبعض
الوحدات اللغوية المعينة ، واجتماعها معاً لتشكل وحدات على درجة اكبر
من التعقيد » . ويتضمن الانتقاء امكانية الإبدال ، وإدراك التشابه ، وهو
بالتالي ، الواسطة التي تعطينا الاستعارة . أما الكناية (والتي تسمى
صفة ، أو تابع ، أو سبب ، أو نتيجة الشيء المقصود بدلاً من الشيء ذاته)
والمجاز المرسل الوثيق الارتباط بها syrecdochie (وهو تمثيل الجزء
للكل ، أو الكل للجزء) فينتميان الى محور الضم والاجتماع في اللغة ،
ذلك لانهما يشغلان على معايير متجاوزة في اللغة وفي الواقع . والمثال
البسيط (الي وليس لجاكوبسون) : الجملة ، « مئة قعر سفينة كانت
تحرث الموج » ، القعر (أو جَوْجُو السفينة) ، هو مجاز يعني السفن ،
مستقى من مجاورة السفن وقيعانها ، و « تحرث » هي استعارة مستمدة
من تشابه مدرك بين حركات السفن والمحارث .

وقد اعتادت البلاغة التقليدية على ربط الاستعارة والكناية معاً تحت
عنوان عام هو المجاز . tropes و figures (وتعنيان الكلمة أو العبارة
المجازية) . ويعترض جاكوبسون على هاتين التسميتين ، والسبب
الرئيسي لاعتراضه هذا هو تجليهما في نوعين متميزين حبسة الكلام aphasia
أو العجز الحاد عن النطق . فالصابون بالحبسة الذين يجدون صعوبة في

« انتقاء » الوحدات الصحيحة يجنحون الى استخدام تعابير كنائية ، بينما يجنح أولاء الذين لا يقولون على « دمج » الوحدات اللغوية الى استخدام تعابير استعارية . يقول جاكوبسون : « في المسلك الكلامي السوي تعمل كلتا العمليتين باستمرار ، لكن ... تحت تأثير نموذج ثقافي ما ، والشخصية والاسلوب اللفظي ، يتم تفضيل احدهما على الاخرى . » وفي تطور أي نقاش ، يفقد الموضوع الواحد الى آخر ، إما من خلال تشابههما أو من خلال تجاوزهما ، وعلى هذا الأساس يصنف جاكوبسون طائفة واسعة من الظواهر الفنية والثقافية على أنها إما « استعارية » أو « كنائية » . والملاحم البطولية تجنح نحو استعمال الكناية ، أما الاناشيد الغنائية الروسية فتميل الى الاستعارة . والدراما هي في الأساس استعارية ، أما الفيلم فهو أساساً فن كنائي - لكن تقنية تبهيت مشهد التدرج dissolve والقطع الفجائي والمونتاج ، داخل تقنية الفيلم ، هي استعارية ، بينما تتخذ تقنية close-up (الايجاز) ، وهو تمثيل الكل عن طريق الجزء ، طابع المجاز المرسل . وفي تفسير فرويد للاحلام ، يشير « التكيف » و « الانتقال أو حلول الشيء محل غيره » الى نواح كنائية في العمل الحلمي ، و « التقمص » و « الرمزية » الى النواحي الاستعارية . وفي الرسم ، نرى أن التكميلية هي كنائية ، والسوالبية هي استعارية . لكن فيما يخص مرمانا ، تتمثل ملاحظة جاكوبسون الأكثر أهمية في أن النثر « والمقدم أساساً عن طريق المجاورة » ، يميل نحو الكناية - بينما يشدد الشعر ، في بنيته العروضية واستخدامه للقفائية ، على التشابه ، الأمر الذي ينحو به نحو القطب الاستعاري . وكذلك فهو يقترح أن الكتابة الواقعية هي كنائية أما الكتابة الرومانسية والرمزية فهي استعارية . وعليه ، فإن الرواية التقليدية - وهي واقعية ومكتوبة بلغة النثر - هي كنائية في الأساس : يقول هو : « متقنياً نموذج العلاقات التجاوزية فإن المؤلف يحيد كنائياً من الحبكة الى الجو ومن الشخصيات الى الوسط المكاني والزمني . وهو مولع بالتفاصيل المجازية المرسلة » .

هذا ، ونظراً لأن الأدب النثري الحدائي يعتبر عموماً أنه محاب للرمزية وأنه ردة فعل على الواقعية التقليدية فإننا نتوقع أن نلفاه يميل صوب القطب الاستعاري في مخطط جاكوبسون . ويوحى الحدس بصوابية هذا الأمر . وما من شك في أن التحليل الإحصائي سيكشف عن نسبة كبيرة من الاستخدام الاستعاري في عمل جيمس ، وكونراد ، وفورستر ، وفورد تفوق ما هو موجود لدى ويلز ، وغالزوردي ، وبينيت ، وجيسينغ . والحق أن الدليل يأتي من لدن عناوين رواياتهم بالذات : فالواقعيون الأدوارديون ، ومثلهم مثل الفيكثوريين قبلهم ، جنحوا إلى استخدام أسماء الأمكنة أو الأشخاص كعناوين (كيبس ، شارع غرب الجديد ، أنا الخمس مدائن ، ملحمة فورسايت) ، بينما مال المحدثون إلى محاباة العناوين الاستعارية أو شبه الاستعارية (قلب الظلام ، جناح الحمامة ، الطريق إلى الهند ، قوس قزح ، نهاية باريد ، إلى المنارة ، يوليسيز ، يقظة آل فينيغان) . والحق أن « يقظة آل فينيغان » لجويس (١٩٣٩) تبدو وكأنها توائم النظرية تماماً ، طالما أنها تقوم في الأساس على مبدأ التشابه والإبدال : بنائياً وموضوعائياً ، من حيث إن كل حادثة هي إعادة تمثيل أو إرهاص بعدة حوادث أخرى في تاريخ الجنس race ، ولفظياً ، في استخدام لغة تركيبية مبنية على التورية pun ، وهي نوع من الاستعارة . لكن « يقظة آل فينيغان » هي على الطرف القصي من الرواية الحديثة ، وهي ترى أنه ، وبسبب من أن الرواية صيغة كنائية على نحو متاصل فيها ، فإن إكراهها « كلية » على الجنوح إلى القطب الاستعاري سيرتب حلها كرواية . وما يجعل « يقظة آل فينيغان » « صعبة القراءة » بالنسبة للناس كثيرين ليست ، في الحق ، هي التورية حيث التعبير عن عدة تشابهات ، بل العوز في الاستمرارية المنطقية أو السردية في اجتماع التوريات معا . وهذا بدوره يشي بوجود استخدامات حدائية للطريقتين الكنائية والاستعارية . وهذه هي الفرضية التي انوي تفحصها في عدد من الأعمال الحدائية .

توفر (يوليسيز) (١٩٢٢) نصا يجدر تفحصه ، حيث يمكن القول إن « تيارى الوعي » اللذين يشكلان القوام اللغوي الاساسي - وعي كل من ستيفن وبلوم - يجنحان صوب القطبين ، الاستعماري والكنائي على التوالي . ها هو ستيفن ، يلمح السيدة مكاب ، القابلة ، في حادثة « بروتوس » :

جرجرتني واحدة من أخويتها في زعيتي الى الحياة .
الخلق من العدم . ماذا تحمل في جعبتها ؟ طرحاً يجرجر
وراءه جبل السرة مكتوم الصوت تلفه قطعة صوف حمراء .
أسلاك الكل تتصل مع بعضها الى الخلف ، جبل منضمر
من كل اللحوم . تلك علة (سبب) الرهبان المتصوفين .
اترغب في أن تكون كالألهة ؟ حدق في سرتك . مرحباً .
طفل هنا . اذهب بي الى ايدن فيل (مدينة الفردوس
بالفرنسية) ، الف (الحرف الأول بالعربية) ، الفا
(باليونانية) : صفر ، صفر ، واحد .

زوجة ورفيقة آدم كادمون : هيفا ، حواء العارية .
ليس لها سرّة . انظر ملياً . بطن لا تشوبه شائبة ، يبرز
كبيراً ، ترس من جلد مشدود ، لا ، عرنوس ذرة أبيض
الهامة ، شرقي وخالد سرمدي ، قائم من الأزل الى الأزل .

إن الشيء الهام لا يقتصر على مجرد وجود بعض الاستعارات المحددة
(« جبل كل اللحوم » ، « درع » ، الخ) بل حقيقة أن المونولوج
الداخلي « يسير ويتواصل » بفعل مشابهاة وإبدالات مدركة . إن
إدراك المشابهة بين كبل التلفون والجبل السري يقود أفكار ستيفن بشكل
هزلي من القابلة الى سفر التكوين ، من ولادته هو الى ولادة السلالة .
كما أن هناك مشابهاة ومقارنات أخرى : الجبال حول ثياب الرهبان ،
والتي هي رمز العفة ، وعند ارتباطها ببعض ، هي الاتحاد في جسد المسيح

الباطني . والسرائر التي يتأملها المتصوفون الشرقيون . والصور
المستقاة من « الإلياذة » ، « نشيد الانشاد » ، توماس تراهيرن ، والآن
هوذا بلوم ينظر الى خادمة جاره وقد قضت حاجتها قبله في دكان يبيع
لحم الخنزير :

نزلت بقع الدم من الكلية على الطبق المزين بنقوش
الصبايا والشجر والماء الصينية : الأخير . وقف بجانب
خادمة الجيران عند طاولة الحساب . هل ستشتري ذلك
الشيء أيضا ، ها هي تقرأ لائحة المشتريات من قسيمة في
يدها . متشقة الجلد : صودا الفسيل . ورطل ونصف من
نقانق ديني(*) . استقرت عيناه على وركيها الممتلئين . اسمه
وودز . الزوجة تميل الى الشيخوخة . دم جديد . ممنوع
التعقب . زوج من الأذرع القوية . تصفق السجادة بصوت
مسموع على حبل الفسيل . وهي تصفقا ، وحق جورج .
الكيفية التي ينشد فيها فستانها المثني عند كل صفقة .

لقد اللحام ذو العين الدائبة البحث النقانق التي
اقتطعها بسرعة فائقة بأصابع مدماة ، نقانق وردية . لحم
معافى ، هناك كعجلة مسمنة على الملعف .

يتسم ادراك بلوم ورؤيته للخادمة بالمجاز المرسل على نحو لافت :
فهو يراها بدلالة اليدين المتشقتين ، الوركين الممتلئين ، الدراعين
القويتين ، والفتان : أجزاء تمثل الكل . ويمضي تفكيره بفعل ربط
المفردات (البنود) المتجاورة أكثر منها المتشابهة ، كما عند ستيفن :
فالفتاة ترتبط بسيدها ، والسيد بالسيدة ، وسن السيدة بفتوة الفتاة ،
وهلم جرا . وفي الفقرة الثانية ، مع « ذو العين الدائبة البحث (كعيني
ابن عرس) » ، والنقانق الوردية الخ يظهر أننا ننكفئ الى الاستعارة . لكن
هذه الاستعارات ضعيفة ، وهي كذلك بالضبط لأنها تعتمد على المجاورة

(*) : اسم علم .

والسياق . وعليه فإن التراصف الجسدي لأصابع اللحم والتناقق التي يعالجها يوفر الاستعارة الجاهزة « تقاتق وردية » . فاللحم يتقارن بالحيوانات . وبسبب من أن حدتي المقارنة ، المضمون والواسطة ، ليسا بعيدين عن بعضهما ، فالاستعارات ضعيفة . (٣)

إن بنية « يوليسيز » استعارية ، باستنادها الى المشابهة والابدال (المشابهة بين دبلن الحديثة و « الأوديسا » والمشابهات العديدة الاخرى المتراكبة لاحقاً) . لكن من العجلى أن هذا مؤتلف مع التوظيف الواسع والمقصود للكناية ، وأن الكتابة الكنائية في الجوهر التي يتم من خلالها نقل وتصوير وعي بلوم ليست أقل « حدائنة » من التصوير الاستعاري لوعي ستيفن . يستتلي الاستنتاج التالي ومفاده أن الرواية الحديثة قد تتسم بتوجه متطرف أو متكلف صوب القطب الكنائي للغة الذي تنحو نحوه الرواية بشكل طبيعي ، وأيضاً بالتوجه نحو القطب الاستعاري الذي تنأى عنه بشكل طبيعي .

- ٤ -

والمثال الواضح الآخر على هذا الميل المزدوج هي جيرترود شتاين ، الشخصية المركزية في التجريب الحدائي على اللغة . وقد مرت كتابتها بأطوار واضحة يمكننا ربطها بالقطبين الكنائي والاستعاري . هوذا مقتبس من روايتها الطويلة الاولى « صنع الأمريكان » (١٩٠٦ - ٨) :

يتفق في غالب الأحيان أن الانسان يتهيا له ، ان الانسان يفعل شيئاً ما ، أنه يفعله في غالب الأحيان أنه يفعل أشياء كثيرة ، عندما يكون شاباً عندما يكون شيخاً ، وعندما يكون أكثر تقدماً في السن . وأحد الأشياء من هذا الضرب (الترجمة الحرفية : وواحد من هذا النوع منها) فيه غلام صغير وهذا الغلام ، الغلام الصغير أراد أن يقتني مجموعة من الفراشات والخنافس وكان ذلك بمجمله مثيراً بالنسبة اليه وكان بمجمله معداً عندئذ ، وعندئذ قال الاب الى الابن أنت

متأكد أن هذا ليس عملاً فظاً ذاك الذي تنوي فعله ، قتل الأشياء لتصنع مجموعات منها وانزعج الابن كثيراً عندئذ ...

الى ما هنالك . في « التأليف التدريجي لـ « صنع الأمريكان » ، لاحظت جيرترود شتاين أن « جملها كانت تزداد طولاً » ، رغم أنها ، بالطبع ، موسعة بشكل صناعي مع غياب علامات الترقيم التقليدية . (٤) وكان هذا أيضاً ما لاحظته في « الشعر والنحو » (٥) :

عندما شرعت أولاً في الكتابة ، شعرت أن الكتابة يجب أن تتواصل ، وما زلت أشعر أنها يجب أن تتواصل لكن عندما شرعت في الكتابة تملكتني تماماً الحاجة الضرورية الى أن الكتابة يجب أن تتواصل وإذا كان للكتابة أن تتواصل فما الداعي الى النقطتين المتراكبتين والفواصل المنقطة ، وما الداعي الى الفواصل .

وهذا يذكر تحديداً ما نص عليه قول جاكوبسون ويفسره في آن . ومفاده أن النثر يتقدم بالمجاورة . والحق أنه يبدو أن جيرترود شتاين كانت في هذه المرة تستثمر بصورة مقصودة ومنهجية نوعاً من الكتابة مطابقاً لاضطراب التشابه ، أو عوز الانتقاء ، وهو نوع من الحبسة الكلامية يتطرق جاكوبسون اليه . والمصاب بالحبسة من هذا الطراز يجد صعوبة كبيرة في تسمية الأشياء . فعندما يعرض قلم عليه فمن المحتمل أن يعرفه كناية بالاشارة الى استعماله (« الكتابة ») ، وفي خطابه تختفي أشباه الجمل الرئيسة أمام أشباه الجمل الثانوية ، ولا مطرح للفاعل ، بينما « تميل الكلمات صاحبة الاحالة المتأصلة الى النص ، مثل الضمائر والظروف الضميرية ، والكلمات التي تنحصر فائدتها في بناء النص واشادته مثل أسماء الوصل والافعال المساعدة ، تميل بشكل خاص الى البقاء » . قارن شتاين في « الشعر والنحو » :

الاسم هو تسمية تطلق على كل شيء ، لذلك فما الداعي الى الكتابة عن الشيء بعد تسميته . فالاسم إما كاف أو ليس

كافياً . وإذا كان كافياً فلم المضي في تسميته ، وإذا لم يكن كافياً فإن تسميته باسمه لا يجدي قتيلاً . . . والأفعال والظروف هي أكثر أهمية . ففي المقام الأول ، تمتلك خاصية رائعة جداً وهي أنها يمكن أن تكون عرضة للخطأ . . . ثم يأتي الشيء الأكثر عرضة للخطأ من بين كل الأشياء قاطبة . . . وعندما كنت أكتب تلك الجمل الطويلة في « صنع الأمريكان » غدت الأفعال المعلومة والأفعال في الزمن الحاضر وأشباه الجمل الظرفية الطويلة المعتمدة عليها مصدر حماسي . لقد قلت لكم إنني أقر بأن الأفعال والظروف التي تساعدنا أحرف الجر وحروف العطف مع الضمائر تمتلك كامل الحياة الفاعلة في الكتابة .

وما كانت ترمي إليه هو توفير « حاضر بكامله لشيء تطلب وقتاً طويلاً لاكتشافه » - بمعنى ، الاستحواذ على الصفة الحية لشخصية أو خبرة لاحظتها أو تأملتها لفترة طويلة دون إعطاء الانطباع بأنها تتذكرها . وكان هذا أسلوب التكرار رغم أنها أنكرت أنه التكرار ، وقاومت طريقتها بالفن (الكنائي) ، الفيلم ، لأن « التوكيد يتغير كل مرة كما أن السببما تحتاز كل مرة على شيء مختلف قليلاً اوضع هذا الشيء في مجمله في موضع الحركة » .

على أن طرائق جيرترود شتاين قد تغيرت بعد فترة وجيزة رغم أن استمرارية الهدف قد تواصلت . فقد شرعت تكتب « أشياء قصيرة جداً وفي كتابتي لأشياء قصيرة جداً لاحظت بعزم ثابت الأسماء وصممت على أن لا أداورها بل أقابلها ، أعالجها باختصار أرفضها باستخدامها وعلى ذلك النحو بدأت معرفتي الحقيقية بالشعر » . وهي تتحدث هنا عن دراسات « الحياة السكونية » للأشياء^(٦) التي توفرت عليها ، والتي جمعتهما في مجلد صدر عام ١٩١١ « أضرار رقيقة العاطفة » ونقتطف منه هذا المثال :

التفاح

تفاح خوخ ، سجادة شريحة لحم ، بدور بطليونس (من الرخويات) ، نبيذ ملون ، هادىء شوهد ، قشدة باردة ، افضل مصافحة ، بطاطا ، بطاطا ولا صنيع ذهبيا مع الحيوان المدلل ، شوهد أخضر يدعى خَبَزَ (= حمص) وبدل حلو هو خبزي ، قطعة صغيرة قطعة صغيرة من فضلك .

قطعة صغيرة من فضلك . قسبة مرة نانية الى شجرة الاوكالبتوس المفترضة مسبقا والجاهزة : احص خمر الشري والصحون الناضجة والزوايا الصغيرة لنوع من ورك الخنزير . هذا استعمال .

وقد وصفت طريقتهما بأنها طريقة « النظر الى اي شيء حتى يفد شيء ما لم يكن اسم ذلك الشيء بل كان بطريقة او باخرى ذلك الشيء الحقيقي لتتم كتابته » . وباختصار ، كان الاسلوب اسلوب الانتقاء والابدال حسب معنى جاكوبسون ، لكن ادراك المشابهات التي تعتمد عليها هذه العملية كان خصوصيا بالكامل ، وكانت النتيجة ، والحالة هذه ، غامضة وملغزة . أضف الى أن «العلائق السياقية التي يجب أن تربط الابدالات سوية في شكل سلسلة قد تم اهمالها بالكامل . والنتيجة هي كتابة اشبه خطاب المصابين بالحبسة الكلامية الذين يعانون من اضطراب أو خلل جاكوبسون الثاني ، اضطراب المجاورة أو القصور السياقي ، حيث « اضعيف قواعد تركيب الجمل التي تنظم الكلمات في وحدة أعلى » وتندنى الجملة الى مجرد « كومة كلمات » . وفي الظاهر ، تكون النتيجة كتابة تشابه كتابات الدادائيين وانصار العشوائية اللاحقين مثل ويليام بوروز بطريقته « التقطيعية » ، وهذه تطورات يذهب الاعتقاد إلى أن جيرترود شتاين قد توقعتها . على أنه حيث يكون هدفهم تحدي العقلانية البشرية و / أو اظهار قدرة الطبيعة على توليد معانيها الخاصة دون تأويل بشري ، فإن هدفها ليس كذلك . فهي ما تزال تقف الموقف التقليدي للفنان ، كما

لو انها بممارسة موهبة او حرفة خاصة تسعى الى تقريب واسطتها اكثر
فاكثر من إدراكاتها .

والحق ان هدفها هو جمالية التحقق ، السعي وراء الشيء
ذاته : « كان لزاما عليّ أن أشعر بأي شيء وكل شيء كان يوجد
بالنسبة إليّ بكل قوة بشكل أمكنني أن أدوته كتابة شيء بحد ذاته
دون أن أستخدم بالضرورة اسمه » . وتمثل هذه في الجوهر
الشعرية الرمزية - طرحها وفصلها مالمريمه في شكل بعث الأفكار
والإيحاء ، وبأوند في شكل « الصورة » ، ولإيليوت في شكل
« المعادل الموضوعي » . والشعراء بكافة - وجيرترود شتاين نفسها
نوهت : « ... والسؤال هنا كان إذا أمكن للمرء في الشعر أن يفقد الاسم
كما فقدته حقيقة وفعلا في النثر هل يكون هناك فارق بين الشعر
والنثر » . يجب أن يكون الجواب لا : بغض النظر عن المخطط الطباعي ،
فإن أقسام « أزرار رقيقة العاطفة » عصية على التمييز من الأشعار
الفنائية الرمزية أو السورالية . فالنثر ، كما يقول جاكوبسون ، يتقدم
أساسا بالمجاورة ، والسردي لا يمكن فصله عن محور الضم والدمج في
اللغة . وإن إهمال هذا الجانب من اللغة كلية يبعد الكاتب من دنيا الأدب
النثري - وفي حالة شتاين من دنيا التواصل ذي الدلالة ، الى درجة قلّ
أن توجد في الحركة الحدائية . اذ حتى جويس في « يقظة آل فينيغان » ،
أو لاحقا صاموئيل بيكيت في « بينغ » (١٩٦٧) ، ورغم أنهما يمثلان كثيرا
من ملامح الكتابة المدفوعة بعيدا صوب القطب الاستعاري (مثلا ، اختفاء
الكلمات ذوات الوظيفة النحوية ، وحروف العطف ، وحروف الجر ،
والضمائر ، والأدوات النحوية) ، فإنهما يحافظان مع ذلك ومن خلال
ترتيب الكلمات على سرد واه واستمرارية منطقية . على أن المسألة التي
أودّ أن أشدد عليها بخصوص شغل شتاين هي : على الرغم من أن
« صنع الأمريكان » و « أزرار رقيقة العاطفة » تميلان نحو القطبين
المعاكسين ، قطبي الكناية والاستعارة ، فإن كليهما حديثتان « بشكل
يمكن تعرّفه ، وتسعيان معا الى الهدف الفني العام ذاته - نقل تلك
الخاصية المراوغة والصعبة الإدراك ، « الوجود » . هذا ، وإن

استخدامها للتكرار مع تغير طفيف في نثرها الكنائي السابق ينجم عنه تحويل الديناميكي الى السكوني ، والزمني الى المكاني . وهذا يتفق عليه مع مرمى الشعر الرمزي والتصويري ذي التوجه الاستعاري ، أو تعريف باوند لـ « الصورة » ذاتها ، مما « يتأتى عنه تقديم مركب فكري وعاطفي في لحظة من الزمن » . ومع افتراض طابع التعاقبية الزمنية في اللغة فإن هذه الفورية أو اللحظية هي بالضرورة وهم . لكنه وهم أيسر تحققا في الشعر منه في النثر . وقد بينت شتاين كيف يمكن للنثر أن يحقق نتائج مماثلة .

وقد كان هذا إلى حد كبير أساس تأثيرها على الكتاب اللاحقين ، أمثال همنغواي ، الذي رأى أن الاستخدام الحاذق لتقنية التكرار مع-النوع لطيف ، على المستويين المفرداتي والنحوي ، يتزاوج سلاسة مع محاكاة الخطاب العرضي الدارج . وعليه ، يصبح ممكنا أن يكون المرء واقعيًا وحدائيا . وإن الفقرة الافتتاحية لقصته « في بلاد أخرى » مثال على كيفية استخدامه مع اللغة الأمريكية الدارجة حرفة لفظية مستورة وفيها تفنن بشكل يتم معه تقديم الصفة السحرية التعويدية للشعر الرمزي دون خسارة التأثير الصدق ، والخبرة موضع الملاحظة الصادقة. تبدأ القصة :

في الخريف كانت الحرب دائما حاضرة ، لكننا لم نذهب إليها منذئذ . كان الجو بارداً في الخريف في ميلانو وجاء الظلام باكراً جداً . ثم اضيئت المصابيح الكهربائية ، وكان ممعنا أن ننظر على امتداد الشارع من النوافذ . كانت هناك طرائد وفيرة مدلاة خلع الحوانيت ، وغشى الثلج الناعم فراء الثعالب وهبت الريح على أذيالها . والفزلان كانت تتدلى وهي متيبسة وثقيلة ومجوفة ، وتطايرت العصافير الصغيرة في الريح وقلبت الريح ريشها . كان خريفاً بارداً وكانت الرياح تأتي من الجبال .

ظاهرياً تتطور المقطوعة على خط العلائق « المتجاورة » . وكم يقول جاكوبسون « يحيد » الكاتب الواقعي « كنايةً عن الحبكة الى جو

القصة ومن الشخصيات الى الوسط الزمني والمكاني » . والعرض يغلب عليه المجاز المرسل : فميلانو يمثلها دكاكينها ، والدكاكين يمثلها دكاكين بيع الطرائد ، والطرائد يمثلها بعض الحيوانات المعينة ، والحيوانات يمثلها بعض الاجزاء المعينة في اجسادها . لكن هناك نظاما آخر من العلاقات فاعلا في القطعة : فبعض الكلمات ، والتراكيب النحوية والنماذج اليقاعية تتكرر ، معطية تأثيرا معاكسا ، لافتة الانتباه الى المشابهات اكثر منه الى المجاورات ، محافظة على ترجيع صدى بعض الكلمات والمفاهيم المحددة في اذهانتنا حتى عندما يتحرك بصرنا الى الامام لتسجيل التفاصيل المستجدة . والمراء يستجيب بشكل خاص الى تكرر كلمات مثل « الخريف » ، « بارد » ، « ريح » ، وهي تتكرر عدة مرات قبل ان تلتم في الجملة الأخيرة . تلك الجملة التي تتوفر على نهائية ورنين اليس بالميسور تفسيرهما من الناحية المنطقية ، لكنها ، على المؤكد ، تؤدي وظيفتها الحالية لأنها تثبت بإحكام شبكة من الارتباطات ما بين الطقس ومشاعر الجنود الجرحى بشكل لا يبدو معه الطريقة البسيطة ساذجة بل محكمة الدقة . وتشير الكلمات المصفوفة بعناية في الجملة الافتتاحية ، كما تمضي القصة لتوضح ، حقيقة أن الحرب هي دائما مع الجنود ، في عقولهم وفي جراحتهم . فالحرب في الجبال ، والريح تأتي من الجبال ، ويتضح جليا ارتباط « بارد » و « الخريف » مع الموت العنيف . وفي سياق هذه التكرارات التي يتردد صداها فإن تفاصيل المجاز المرسل عن الطرائد تعمل عمل الرموز التي ترمز الى الموت والدمار ، حتى مع انتفاء أي شيء مجازي في طريقة تناولها بالوصف ، كما تنتفي نسبة الاحساس الى الجماد في وصف الطقس . وعلى هذا النحو سنخسر أسلوب هو كنائي في الأساس لخدمة أغراض الاستعارة .

هناك كاتب آخر يستخدم التكرار لأسباب نوع من التأثير يقرن عادة بالكتابة الاستعارية على أسلوب هو كنائي في الأساس ، هو د. هـ. لورانس - على الرغم ، بالطبع ، من وجود استعارات مكشوفة في كتابته يفوق بكثير ما لدى همنغواي . هي ذي مقطوعة تمثيلية لما ذكرت مأخوذة من « نساء عشيقات » (١٩٢١) ، عقب مشاهدة غودرون وأورسولا

لجبرالد كريتش وهو يحاول السيطرة بقسوة على جواده بعد أن دبّ فيه اللعز من جراء قطار فحم مارّ .:

دخل الرجل (البوّاب) ليحتسي فنجان شايه ، ومضت الفتاتان أسفل الممشى ، والذي كان يفرق في غبار أسود ناعم . كانت غودرون كما لو أصابها خدر في عقلها من الاحساس بالوزن الناعم الذي لا يقهر للرجل ، وهو يحمل على الجسد الحي للجواد : الفخذان القويتان اللتان لا تقهران للرجل الاشقر تشبث بقوة بالجسد الخافق للفرس لتحكما السيطرة عليها من ثمة . وكان نوع من اخضاع مغناطيسي أبيض ناعم من لدن فخذي وخصرتي وربلتي الرجل يطبقان ويحيطان الفرس بشدة ليتم من ثمة الاخضاع الذي يجل عن الوصف ، الاخضاع الناعم الدم ، امر مهول .

في هذه الفقرة القصيرة المؤلفة من جملتين هناك درجة ملحوظة من التكرار - التكرار المفرداتي « ناعم » « لا يقهر » ، « رجل » ، « جسد » ، « فخذان » ، « فرس » ، « اخضاع » وتكرار أوتواز في التركيب النحوي للجملة ، ولا سيما في الامتدادات غير العادية في الجملة الثانية . ومما يسترعي الانتباه بخاصة مسلك الكلمة « ناعم » المتكررة كثيرا . « غبار أسود ناعم » فيها استخدام نعني مباشر ، لكن « الوزن الناعم » في الجملة التالية هي أقل ألفة ، وهي من نوع التعبير الذي يشي بتزامن أو انتقال الحس . فمن الممكن أن يكون وصفاً حرفياً (بعض الافخاذ ثقيلة وناعمة ، وبعضها الآخر ثقيلة وقاسية) لكن لا يبدو هذا مناسباً بشكل خاص لجبرالد في مثل هذه الظروف . ولا يملك المرء سوى أن يشعر بأن الكلمة « وزن ناعم » قد أوحى بها الاستخدام السابق في « غبار أسود ناعم » ، وهذا يشي بمعنى استعاري محدد ، نظراً لأن جبرالد ، مالك منجم الفحم ، يقترب بالفبار الاسود الذي يغطي المنطقة الريفية ، وعنوان الفصل « غبار الفحم » أو « هباب الفحم » . وينجم عن ذلك نوع من المعادلة - جبرالد : الفرس كمنجم للفحم : المنطقة الريفية . الاستخدام

الآخر ل : « ناعم » (« نوع من اخضاع مغناطيسي ابيض ناعم ») هو استعاري بشكل جلي وهو مرتبط ها هنا ليس عن طريق التكرار بل عن طريق العكس (« ابيض » مقابل « اسود ») . وخلال كامل الكتاب يقتزن جيرالد مع ابيض وكذلك اسود : في جسده الاشقر ، والثلج « الابيض الناعم » الذي يلقي فيه حتفه . واخيرا ، لدينا في « اخضاع الدم الناعم » لدينا تعبير استعاري آخر يتسم بالفموض ، بمعنى يصعب تقريبا اختراقه . ولعل اقرب معنى يمكن أن يقاربه المرء هو ان القطعة بكاملها تبدو وكأنها ارهاص بالملاقة الجنسية المدمرة في النهاية والتي ستنشأ بين جيرالد وغودرون . اذ ترى غودرون في إخضاعه للفرس نوعاً من امتلاك جنسي يخيفها ويفتنها معا ، وتصبح اللغة التي تبدو على استعمال غير معهود عن رجل يخضع فرسا أكثر وضوحا عند استخدامها لوصف رجل يواصل امرأة - او ، بدقة أكبر ، عند استعمالها لوصف امرأة تتخيل كيف سيكون الامر عند وطئها من قبل رجل من نوع معين .

وبالرجوع الى ادراك غودرون للتشابه بينها والفرس ، والاببدال العاطفي الناجم عن تخيلها نفسها محل الفرس ، فإن القطعة بكاملها تبدو استعارية . ومع ذلك فان نشر لورانس هو من النوع الكنائي ، ويتقدم ، على ما هو ظاهر ، بالمجاورة ، حيث تستمد كل شبه جملة او عبارة بشكل نموذجي قوتها الدافعة من مفردة في العبارة او شبه الجملة السابقة ، وما نعهده عن طرائق لورانس في التركيب الانشائي يؤيد هذا الرأي : عند تنقيحه لعمله وجد لازماً عليه أن يعيد كتابته بمجمله من جديد ، على النقيض من جويس الذي كانت مراجعته لعمله عملية إدخال وإبدال لا تحصى . وتحتاز الكلمات المكرورة في الفقرة اعلاه على تأثير المحافظة على الاستمرارية الكنائية والسرمان الايقاعي للكتابة ، واصله بين العبارات حسب النموذج A aB bC cD . ومعظم هذه الكلمات لا يتغير معناها ، لكن معنى كلمة « ناعم » يتغير ، كما أبننت ، وهي ، بالتالي ، توجه انتباهنا ، تقريبا بشكل باطني ، الى امكانيات المعنى الاستعاري تحت سطح كنائي .

ذهبت محاججتي هنا الى انه بينما يبدو صحيحا أن الرواية الحدائية تنتمي الى الاسلوب الاستعاري حسب مخطط جاكوبسون فإن هذا يتلاءم تماما مع الاحتفاظ بالكتابة الكنائية وتوظيفها على مستوى واسع جدا . وهذا الأمر يعود الى سببين : أولا ، إن الادب الثري كنائي بالفطرة ولا يمكن ازاحته نحو القطب الاستعاري دون تحويله الى شعر ، وثانيا ، يمكن التلاعب بالاساليب الكنائية لخدمة أو مساندة أهداف ومرامي الكتابة الاستعارية . وقد توصل جيرار جينيت في مقالة فطنة عن مارسيل بروسست الى استنتاج مشابه : « يقول بروسست : دون استعارة ليس هناك ، بالأجمال ، ذكريات حقيقية : ونحن نضيف إليه وإلى الجميع ، دون كناية ليس هناك ربط في الذكريات، وليس هناك قصة، ولا رواية» (٧) .

إن « البنية العميقة » لـ « البحث عن الزمن الضائع » (*) (١٩١٣ - ٢٧) هي ، كما البنية العميقة لـ « يوليسيز » ، استعارية في الجوهر : إن عمل الذاكرة اللاارادية ، والتي هي القوة المحركة الرئيسة للسرد ، هو ربط الخبرات على أساس مشابقتها (فعدم الانتظام في حجارة رصف الشوارع في باريس ، مثلا ، يذكر مارسيل بارض بيت المعمودية في كنيسة القديس مرقس في البندقية) وليس مجاورتها . لكن - يقول جينيت - إذا كانت آلية اطلاق الذاكرة هي استعارية فان تمدد واستكشاف أي ذاكرة مفترضة هو كنائي في الجوهر ، وذلك بسبب ميل بروسست المعهود نحو « الاستيعاب عن طريق المجاورة ... واسقاط القرابة التشابهية على علاقات التجاور » ، والعكس بالعكس . ويتمثل الايضاح الاول لهذا التداخل بين الاستعارة والكناية لدى بروسست في المقارنة بين وصفين لبرجي كنيسة . في الاول ، وهو مأخوذ « من جانب سوان » يتأمل الراوي في سهل ميسيفليز :

على اليمين يرى المرء ، خلف حقول القمح، برجي كنيسة سان اندريه دي شان المنحوتين والريفيين ، وهما ذاتهما مستدقان ، ومزخر فان

* يترجمها كاتب هذا المقال الى « تذكر أشياء غائبة » .

زخرفة حرشفية ، ومتراكبان ، ومنسقان في تصميمهما
الهندسي كما لو بأداة نحت ، ضاربان للصفرة ومحببان
مثل سنبلتين .

وفي المقطوعة الثانية من « سدوم وعمورة » ، يستحضر مارسيل ،
في بعلبك ، كنيسة سان مار - لو - فيتو هكذا :

بدت سان مار ، ببرجيهما العتيقين ، الورديين كالسلمون ،
المكسيين بألواح الأجر المعينة الشكل والمائلة قليلا والبادية
الخفقان ، بدت ، في هذا الطقس القائظ حيث لا يفكر المرء
الا بالحمّام ، مثل سمكة مستدقة طاعنة في السن ، والتي ،
بفطائها من الحراشف المتراكبة ، والطحلبية والخمرية ،
ودون أن يبدو عليها أي سيماء للحركة ، انتصبت في مياه
شفافة زرقاء .

بنوّه جينيت الى أن زوجي الابراج متشابهين جدا في المظهر ، لكن
المشابهات الأساسية في كل مقطوعة مختلفة تماما . لماذا يقارن بروس
البرجين في المقطوعة الاولى بسنبلتي قمح وفي المقطوعة الثانية بسمكة ؟
من الجلي أن ذلك يعود الى السياق الذي تم فيه الإدراك - حقول القمح
في سهل ميسيفليز والبحر وحمّام بعلبك ، على التوالي . وكما يلاحظ
جينيت لم يكن التشابه بالنسبة لبروست عند عقد المشابهة بأهمية
الصدق فيه ، « وفاؤه لعلاقات التجاور المكان - زمني » . وعلى ما اعتقد
يمكن قول ذات الشيء عن روائيين يختلفون عن بروس وعن بعضهم
كاختلاف جويس ولورانس . ويبدو أن هذا التناول للمشابهة يستتلي
لا محالة من اهتمام الروائي الحديث بالشعور وتحت الشعور واللاشعور .

واذا أمكن لطريقة في الكتابة كناية في الجوهر أن تستخدم الكناية
على هذا النحو ، فإنه يستتلي أن طريقة الواقعية التقليدية الكنائية في
الجوهر يمكنها أن تفيد على نطاق كبير من الاستعارة . هذا ، وإن تقصّي
تناول المشابهة الخاص بهذا النوع من الكتابة النثرية لما يقع خارج نطاق
هذه المقالة ، لكنه يختلف بالتأكيد عن استخدام الكتابة الحدائية للمشابهة .
وفي أولى المقطوعتين المقبوستين أعلاه من بروس ينم تأجيل الصورة

الرئيسية ، صورة سنبل القمح ، عن طريق ، أو الباسها ب ، الصور الفرعية الأخرى المستقاة من مصادر مختلفة . وفي المقطوعة الثانية يتم تطوير الصورة الرئيسة ، صورة السمكة ، بدرجة من التفتن والتعقيد نطفي تقريبا الموضوع الأدبي . إن أثر تعدد القوى ، أو الحس المتزامن ، بما يرتب على تركيز القارئ واستجابته من مطالب عارضة ، هو من أشد خصائص الخيال الأدبي الحديث ويتقابل (يتقارن) مع استخدام الروائيين الواقعيين تقليديا للمشابهة ، والذين غالبا ما يحافظون على تمييز واضح بين ما هو « حاضر » فعلا وبين ما هو تمثيلي (توضيحي) . والحركة الحدائية ترتاب في مثل هذه التميزات الوضعية البسيطة . وكما يلاحظ جيمس رامزي في ختام « الى المنارة » (١٩٢٧) لفرجينيا وولف ، في مقطوعة تقارن بين « الرؤية الكنائية والاستعارية » لا شيء كان ببساطة شيئا واحدا . وهذا يأتي في الموضع الذي يقترب فيه جيمس البالغ من المنارة التي بدت لرؤيته الطفلية ذاك الشيء السحري :

كانت المنارة وقتئذ برجا فضيا ضبابي المنظر ذات عين صفراء تفتح فجأة وعلى مهل في المساء . والآن - نظر جيمس الى المنارة . أمكنه أن يرى الصخور المطلية بالأبيض والبرج ، بشكل مطلق ومباشر . أمكنه أن يرى تصالب الأبيض والأسود فيه . أمكنه أن يرى النوافذ فيه . أمكنه حتى أن يرى الزبد ينتشر على الصخور كي يجف . إذن تلك كانت المنارة ، اليس كذلك ؟

لا ، فالأخرى كانت أيضا المنارة . إذ لا شيء كان ببساطة شيئا واحدا . الأخرى كانت المنارة أيضا . وأحيانا لم تكدرى عبر الخليج . في المساء كان المرء ينظر أعلى فيرى العين تفتح وتغمض وبدا أن النور يصل اليهم في تلك الحديقة الطلقة الهواء المشمسة حيث كانوا يجلسون .

لعل هذا هو الزعم المركزي للرواية الحديثة - لا شيء هو ببساطة شيء واحد : إنه زعم تشكل الاستعارة بالنسبة اليه الوسيلة الطبيعية للتعبير .

الحواشي :

١ - « اللغة والأسلوب هما شيان : طريقة الكتابة هي وظيفة : انها العلاقة بين الخلق (الابتكار) والمجتمع ، واللغة الأدبية بعد تحولها بفعل نهايتها الاجتماعية ، والشكل المحتر ك مؤسسة بشرية وبالتالي المرتبط مع الأزمات الكبرى في التاريخ » . رولان بارث ، « الكتابة بالدرجة صفر » (لندن ١٩٦٢) ، ص ٣ .

٢ - رومان جاكوبسون ، « جانب الكتابة ونمط اضطرابات المعجز عن الكلام » ، في « أساسيات اللغة » ، رومان جاكوبسون وموريس هال (لاهاي ١٩٥٦) ، ص ٥٥ - ٨٢ .

٣ - « من الملامح الجوهرية في الاستعارة وجوب وجود مسافة ما بين المضمون والواسطة . فتشابههما يجب أن يواكبه شعور بالتفاوت . يجب أن ينتميا إلى مجالين مختلفين من الفكر » ستيفن أولمان ، « الأسلوب في الرواية الفرنسية » (كامبردج ١٩٥٧) ، ص ٢١٤ .

٤ - ان علامات الترفيم غير التقليدية هي ، في الواقع ، إحدى أوضح وأعم الاشارات في الحركة الحديثة في الأدب النثري . انظر ، على سبيل المثال ، في استخدام جويس للخط الأفقي القصير للإشارة إلى الكلام المباشر ، وحذف الإشارة من حديث مولي بلوم إلى نفسها ، واستخدام هنري جيمس التهكمي غالباً للفواصل لإتاحة إدخال التقييدات والمعارضات بتسلسل غير تقليدي (« أول شيء تقريباً ، بما يكفي من الغرابة ، هو أنه ، بعد حوالي ساعة ، وجد ستريثر نفسه يقوم بـ ٠.٠.٠ ») . وتجاربه الناعرة في الاتجاه العاكس ، حاذف الفواصل بين الصفات المنتظمة في سلسلة واحدة (مثلا ، مدام دي فيونيه في « السفراء » هي « مشرفة رقيقة خجولة سعيدة رائعة ») . واستخدام فورد مادوكس فورد المفرط للنقطة في نقل تيسام الوعي في « نهاية باريد » ، الأحرف الصغيرة في عنوان همنغواي الأكثر حداثة « زماننا » in our time (١٩٢٥) ، وتحاشيه المتعمد لعلامات الاقتباس أو الأحرف المائلة

في جملته الأكثر شهرة من «وداع للسلاح» ، «لطالما تضايقت من الكلمات مقدس ، متائق ، تضحية والتعبير دون طائل» (أي لم يكتبها «مقدس» ، «متائق» ... «دون طائل» المترجم) . وفي «لورد جيم» ، يضع كونراد علامات الاقتباس على جانبي الكلام الحر غير المباشر ليعطي الإحساس بأن مارلو يبلغ عما أبلغه به جيم . كما يلاحظ أويرياخ في تحليله لقطوعة من «السي المنارة» لفيرجينيا وولف في (المعارضة الأدبية) أن الكلمات ضمن الفواصل المنقبة ليست بالضرورة منطوقة بصوت عال ، في حين أن الكلمات التي يتأكد نطقها بصوت عال تترك غالباً دون فواصل منقبة .

٥ - جيرترود شتاين ، «انظر إلي الآن ، وهذا أنا : كتابات ومحاضرات ، ١٩٠٩-١٩٥٥» تحرير : باتريشيا ميروفيتش (هارموند زورث ١٩٧١) . كل الاقتباسات التالية من جيرترود شتاين مستقاة من هذا المصدر .

٦ - وإذا توصف أحياناً بأنها «تكميلية» الأسلوب فإن هذه القطع هي ، في الواقع ، أقرب إلى الفن السوريالي . والسوريالية هي ، حسب مخطط جاكوبسون ، استعارية بينما التكميلية كنائية . إن العنوان الاستعاري «أزدار رقيقة العاطفة» يذكرنا بالمعاملة الرقيقة للأشياء الصلبة في رسومات سلفادور دالي .

٧ - «الشعرية ، مجلد ٢» (١٩٧٠) ص ١٥٦ - ٧٣ . استرمت المقالة إنتباهي بعد أن كتبت النسخة الأولى لمقالتي أنا . والترجمات من جيانيت وبروست هي لي .

- المسرحية الحدائية -

يعتمد أي وصف منهجي للمسرحية الحدائية أساساً على تحديد أو تشخيص « المجموعات sets : تعرف مجالات الافتراض المشترك أو ذى المساس ، والقصد المتعاظم ، وصور العداء المشتركة . وعلى الرغم من اختلاف الأسماء المكونة أو المؤسسة فإن صيغة السؤال تبقى قياسية : ما الشيء المشترك ، إن وجد ، الذي يجمع (لنقل) بين إبسن وميتزلنك ، شنيترز وكلوديل ، وايلد ولوركا ، تشيخوف وبيتس ، هوفمانستال وايليوت ، بيرانديللو وسينغ ؟ أو ستريندبرغ وفيدكند ، هاوبتمان وجارى ، أبولينير وكايزر ، مارينيتي وماياكوفسكي ، بريخت والدادائيين ؟

على أن أفضل الأجوبة لا تسبغ بالضرورة ترتيباً وتنسيقاً على الأشياء . فكلما ازدادت حساسية المعايير قلت شمولية التصنيفات : فلة من الأسماء المزدوجة ، وفي أفضل الحالات تجمع صفر أو اثنين . وعلى العكس ، كلما كانت الزمر احتمالية ضعف تماسك المجموعة - تماسك يكون ، على الغالب ، إما سلبياً وحسب (مثل العداء المشترك لطبعية أواخر القرن التاسع عشر) أو يكون من العمومية بحيث يفتقر إلى أي مغزى تفريقي حقيقي . والحق أن البحث عن « مجموعات » في المسرحية الحدائية تجمع بين الشمولية والتحديد الصارم هو غير مجز على نحو مؤس . فالولاء المعلن من جانب المسرحيين كأفراد تجاه السياسة العلنة هو نادر ، رغم أنه عندما يوجد يكون حاداً عالي النغمة . وحتى الموافقة الضمنية في السعي وراء الأهداف المشتركة هي أمر غير عادي . والنقد

يتعلم أن يكون قائماً بتلك التجمعات أو المجموعات أو حتى سلاسل الدوامينو من الاهتمامات التي تجمع عن بعد ما بين السرحيين ، وغالبا ما يكونون من درجات شتى . ويتم الوقوع على القناعات ، والاعتقادات والانتماءات ، والولاءات ومظاهر الإعجاب الفردية وهي تشكل نماذج ارتباطية موسعة . فالأجزاء التكوينية تتحد ليس في شكل خضوع وامتنال لقوة مركزية ضامة تجمع هذه الأجزاء الى بعضها ضمن حدود واضحة المرسمات بل بالحري كشبكات مهلهلة من العلاقات . وقد تسعف بعض الزمر المعينة التقريبية في بعض الأحيان - مثل « المسرح التلمحي » ، « المسرح الاشكالي » ، « مسرحية الوهم » في الصفحات التالية - إنما كوسائل عملية فاعلة بصورة رئيسة ، وفيما هو أبعد من ذلك تقع التعقيدات الشاقة - و ، كما يرتاب المرء في السياق الراهن ، الغير المجزية .

المسرحية الحديثة

الأصول والنماذج

بقلم : جون فليشر وجيمس مكفارلين

- ١ -

عندما تحرى إيريك بنتلي عن بدايات « الحركة الحديثة » في الدراما لقيها في الثمانينيات والتسعينيات : في تلك السنوات التي كتب فيها هنري بيك مسرحيته العظيمة (النسور) (١٨٨٢) و (الباريسية) (١٨٨٥) ، وعندما رسخت (الأشباح) (١٨٨١) مؤلفها ككاتب مسرحي أوروبي على نحو متميز ، وعندما أسس أندريه أنطوان المسرح الحر لعرض المسرحيات الطبيعية النزعة على ما أعلن صراحة . وقد كلن نجاح الحركة المسرحية الجديدة - كما زعم بنتلي - نجاحا للنزعة الطبيعية : « والحق أن المسارح الصغرى في العواصم الأوروبية حيث عرضت المسرحيات الجديدة قد انبثقت جميعاً إلى الوجود نتيجة انتاج المسرحيات التي تنتهج نهج المذهب الطبيعي . لقد غدت الدراما قضية نضالية » (١) .

هذا ويسعف احداثيان اثنان - واحد اسمي وموضوعاتي ، والآخر شكلي والغوي - في تحديد أصول الدراما الأوروبية الحديثة . فمن ناحية كان هناك الاهتمام الاضطرابي الذي أبدته الثمانينيات والتسعينيات نحو الاشكالي والمعاصر ، ومن ناحية أخرى ، كان هناك الاستكشاف الذي لا يفتر لموارد النثر كواسطة دراسية . وكلا الأمرين يشيران دون مواوابة إلى إيسن . وقد زعم بيقينية (و ، بعبارة تقريبية ، مارا) أن « أهم الحوادث في تاريخ الدراما الحديثة كان إقلاع إيسن عن الشعر بعد (بيرغيت) كيما يكتب مسرحيات نثرية عن مشكلات « معاصرة » (٢)

على أن « المشكلات » ، مع ما لها من أهمية تعريفية ، لم تكن الأولى في سلم الأهمية . فقد كان اكتشاف إمكانية جديدة في اللغة المسرحية ، وتوسيع مفهوم « الشعر » ليحيط بكثير من الأراضي اللغوية التي أهملت قيمة مضي أو حتى ازدريت - بينما شكلت في زمانها حادثة أقل وضوحا بكثير من مناقشة المشكلات في المسرح - كان في أثره الطويل الأمد عاملا ذا تأثير القاحي أكبر بكثير .

وفي غضون سنوات قلائل من إنهائه « بيرغينت » (١٨٦٧) كان إيسن قد أجاب على تلك العبارات التي تتسم بالتحدي والوعظ الصادرة عن جورج برانديس عام ١٨٧١ : « إن ما يظهر الأدب كشيء حي في الراهن هي حقيقة إخضاعه المشكلات للنقاش » . وإذ غدا مراقبا يقظا وحساسا على نحو غير معهود للمشهد الأوروبي فقد ضرب مثلا حاول الكثير من الكتاب المسرحيين الآخرين احتذائه دون أن تتوفر لهم إما موهبته الفطرية لأجل ذلك أو شغلهم موقعا مركزيا مماثلا وإنما محايدا . وقد كان إيسن ، إثر إقامته في بقاع مختلفة من أوروبا أثناء سنوات نفيه الطوعي السبع والعشرين من النروج ، شاهدا مفتونا بالكثير من الأحداث السياسية الكبرى والتغيرات الاجتماعية لذلك العصر : الحرب الدانماركية - البروسية والحرب الفرنسية - البروسية ، وكومونة باريس ، والقوة المتصاعدة لألمانيا ، وتوحيد إيطاليا ، وانتشار التصنيع ، وتكاثر الرأسمالية وظهور الجناح اليساري السياسي في أوروبا ، والنمو الذي شهدته المواصلات ، والمعايير المتبدلة للأخلاق ، والانشغال الجديد بنواحي العقل اللاشعوري . وقد خبر في بعض الأحيان وقع هذه الأشياء ، سواء في روما أو دريسدن أو ميونيخ ، مباشرة على أعصابه وأحاسيسه . وأحيانا وبسبب كواته أجنبيا بالذات ، ألفى نفسه مؤهلا على نحو فائق ليلعب دور المراقب المحايد .

وقد بقي القسط الأكبر من إنجازاته على مدى سنوات طوال اسكندنافية ، لكنه ، وفي التسعينات وعندما اجتاز هو نفسه عتبة الستين تفجر على المشهد الأوروبي بكل زمجرة العاصفة التي كانت تعبى قواها

تدرجياً . ولا يشكل هذا مناسبة مسرحية فريدة في حداتها وقوتها فحسب لكنه كان حادثة ثقافية أوروبية التأثير على نحو غير معهود من قبل . وعندما وقع اختيار الموجة الحديدية ، موجة « المسارح المستقلة » على (الأشباح) كعمل خدم طموحاتهم المسرحية كأفضل ما يكون ، وفي الوقت نفسه عبّر كأوضح ما يكون عن روح العصر ، فقد أفلحوا في تحويل إيسن من مؤلف مسرحي ذي أبعاد اسكندنافية متواضعة الى واحد له أبعاد أوروبية مهيبة . ومع إخراج هذه المسرحية بين عامي ١٨٨٩ و ١٨٩١ فإن المسرح الحر *Freie Bühn* في برلين ، والمسرح الحر *Théâtre Libre* في باريس والمسرح المستقل في لندن قد أنشؤوا ما قد يكون المثال الأول لظاهرة شاعت على نحو متزايد في السنوات الأخيرة : الاطلاق المكثف في سلسلة عواصم ثقافية أوروبية لعمل أدبي أو مسرحي واحد . ومنذئذ وحتى نهاية حياته شكل إصدار مسرحية جديدة لإيسن حادثة أوروبية متميزة . ولنضرب مثالا واحداً : ترجمت « هيدا غابلر » بعد صدورهما في اسكندنافيا في العام ١٨٩٠ ، ونشرت في ألمانيا ، بحدود عام ١٨٩٢ ، (ثلاث مرات) ، وفي روسيا (ثلاث مرات) ، وفي إنجلترا وأمريكا (مرتين) ، وفي فرنسا وهولاندة ، وترجمت أيضاً بحدود عام ١٨٩٥ الى الإيطالية ، والاسبانية ، والبولونية . زد على أنه في غضون سنة من تأليفها عرضت في ميونيخ ، وبرلين ، وهلسنكي ، وستوكهولم ، وكوبنهاجن ، وكريستيانيا ، وروتردام ، ولندن ، وباريس ، وفي السنة التالية في سان بطرسبورغ وفي روما . وقبلئذ لم يهيمن أي مؤلف مسرحي على المسرح الأوربي أو يحتكر المناقشات العمومية على هذا النحو قط .

كان عنصر « المشكلة » الذي شغل على نحو كبير معاصري إيسن ، بمعنى ما ، شيئاً وليد عصره - وإيسن نفسه لم يكف قط عن التشديد على أن كل شيء كان كتبه كان وليد الخبرة الشخصية المباشرة ، ونتيجة شيء « عاشه حتى النهاية » . وعند النظر اليه على هذا النحو المحدود فإن عمله يتخذ مكانه اللائق (كما لاحظ أوزوالد شبينجلر في « انحطاط

الغرب») في حلقة دائرية وسمت العقل الأوروبي بدءاً بشوبنهاور وانتهاءً بشو ، واشتملت على برودون وكونت ، وهيبيل وفيورباخ ، وماركس وانجلز ، وفاغنر ونيتشه ، وداروين وجون ستيوارت ميل . وحتى في يومنا هذا فإن المشكلات الإبنسية لا يزال لها وقعها ، ولا يزال لها « مساسها » ، ولا تزال لها القدرة على الاقلاق : دور النساء في المجتمع (بيت الدمية) ، الصراع عبر فجوة الأجيال (سيد البنائين) ، الصدام بين الحرية الشخصية والسلطة المؤسسية (روزمر شولم) ، نذير التلوث في عالم القيم المادية والتجارية (عدو الشعب) .

وإلى جانب فن الجدل الذي أثار واستحوذ على الجماهير وملا الأعمدة الرئيسية في صحف العصر ، كان هناك الاهتمام التكميلي لما دعاه إبسن « الفن الأعسر بكثير » فن النثر . وبعد (بيرغيت) - وهو عمل قيل عنه على نحو مثير إنه « العمل الأول » والأجل حتى تاريخه ، من بين تلك المسرحيات التي تتيح الكلام عن المسرحية الحديثة بتلك الطريقة الطبيعية التي نتحدث بها عن الشعر الحديث أو الرواية الحديثة « (٣) - فقد انكب إبسن بحماس وبشكل متواصل على استثمار موارد اللغة بطرق غير مطروقة أو حتى مشتبه بها . هذا ، وقد فتح اكتشاف الأمور الدقيقة والعميقة تحت سطح ما قد يبدو لا أكثر من ملاحظات عادية في الخطاب اليومي فتح الآفاق أمام إمكانات جديدة وهامة في الدراما . وفي بحثه عن « التخصص » الأكثر دقة للشخصية (كما دعاه) فقد ذهب الاعلان الى حد قول إبسن « ينبغي أن يكون لحوار المسرحية في الصباح جرس يختلف عما ينطق به في الليل » . ومع انتقال موجة التأليف الإبنسية من الاجتماعي الى المتخيل ، ومن الجدلي الى السيكلوجي ، ومن الطبيعية الى الرمزية ، ومن الايضاحي الى الإيحائي ، فقد أثار لدى العديد من كتاب أوروبا وعياً جديداً وحاداً لما يمكن حمل اللغة المسرحية (وليس النثر وحده) على أن « تقوله » .

وعليه فقد كان هناك خلف الاصوات الصادرة والقوية في أوساط الجماهير لـ « المشكلات قيد المناقشة » إبسن آخر : كاتب الكاتب ، مؤلف

المؤلف المسرحي . وقد حفز على العبارات المعجبة لأولاء الذين كانوا هم أنفسهم ممارسين حساسين على نحو استثنائي للغة — هوفمانستال ، هنري جيمس ، تشيخوف ، ومترلينك ، في التسعينيات ، وجيمس جويس وبرانديللو وريلكه لاحقاً — هذه الخاصية الأكثر شكلية وفنية وغير الجدلية لعمل إبسن . وإذ فتنتهم الأصوات الخفيضة والحاذقة في حوار إبسن المسرحي (والذي يتسم على نحو غامض بصفة البقاء حتى عند الترجمة) فإنهم يلحون واقعاً ثانياً لم يفقه به وذلك خلف سطح الأشياء ، « حوار من الدرجة الثانية » (ميتزلينك) ، أو يلاحظون كيف أن « العقل يؤرقه » أما تعبير عارض ، سؤال ما ، وأنه بومضة عين تفتح أمداء طويلة من الحياة على مناظر ممتدة » (جويس) ، أو يستمعون إلى الشخصيات التي « تفكر حول التفكير ، وتشعر حول الشعور ، وتمارس السيكلوجيا الآلية (التلقائية) (هوفمانستال) ، أو يرون في تأليف إبسن المتغيرة « بحثاً يائساً على الدوام عن الاقتربات المرئية للمرئي داخلياً » (ريلكه) . هذا ، وإن الخط الذي يمتد من أعمال إبسن الأخيرة عبر إدراكات معاصريه إلى التجريد الأكبر لمفهوم كوكتو «poésie du théâtre» (شعر المسرح) لهُ واضح .

هذا وقد أرهست الطبيعة المزدوجة لإنجاز إبسن ، ويقدر ما ، حددت التطور الثنائي في المسرحية الأوروبية في غضون الجيل الحداثي التالي . ومن نحو آخر كان هناك ما دعاه بريخت « المحاولات الكبرى لاسباغ بنية مسرحية على مشكلات العصر » ، وهذه طائفة يتوقع أحدنا أن يجد إلى جانب إبسن أسماء (لنقل) غوركي ، وهاوبتمان ، وشو ، وفيديكند ، وكايزر وأونيل . (وحتى مزيد من القسيمات ضمن هذه الطائفة تجتذب أحياناً تعريفاً إبسنياً ، كما عندما وسم فيديكند نفسه بأنه نوع من إبسن غينتي (نسبة إلى « بيرغينت » المسرحية الإبسنية — المترجم) ، بالمقارنة مع هاوبتمان الذي — كما ادعى — كان براندياً (نسبة إلى برانديس) . وضمن هذا التقليد ، ومهما كانت « البنية المسرحية » المتبناة ، فإن الالتزام الرئيس هو نحو الحقيقة ، الحقيقة الموضوعية

البينشخصية التي يجب تعرفها بجسارة وإعلانها دون خوف . وقد كانت الرؤية الواضحة ، وتحديد المشكلات ، والانعقاد من التقاليد ، والاعلان عن الحقيقة بطريقتهم المفرقة في الخصوصية ، مهما تكن غير متوقعة وغير مستساغة - كانت وصاياهم (تشديد الكاتب على الضمير المتصل) بخصوص الروح الحديثة . وإذ هو إيضاحي ، وإشاري ، وإعلاني ، وتعبيري ، وغالباً تهكمي ، وأحياناً عبثي فإن الخط يشتمل على دراما أواخر الحركة الطبيعية في ألمانيا ، وشغل شو في إنجلترا ، والعبيثين الأوائل في فرنسا ، والمستقبلية الإيطالية والروسية ، والدراما التعبيرية ككل ، وجلّ الدادائية والسوريالية ، والعناصر الفردية لدى بريخت . ويكمل هؤلاء ، مع توجه أكبر صوب الأشياء البنيوية والفنية واللغوية ، أولاء الكتاب المسرحيون الذين يثوي لديهم في الجوهر التلمحي ، والمائل ، والضمني ، والمراوغ ، والمقموع ، والرمزي : ميترلينك ، هوفمانستال ، تشيخوف ، بيتس ، لوركا .

- ٢ -

إذا كان إيسن يمثل ، بالنسبة للدراما الحديثة ، الأصل والقوة الدافعة فإن ستريندبرغ هو بشيرها المدهش . وحيث أصاب إيسن خرقاً وأوغل في وجهات غير متوقعة وأدخل نفسه ومجذبه الى مناطق من الخبرة الدرامية لم تستكشف سابقاً فإن ستريندبرغ توقع وأرهص - كما لو كان بتشريع قانوني متخيل - بالمستقبل غير الواضح المعالم بعد للدراما الحداثية . وأثناء سنوات التكوين في مستهل الحركة الحداثية تراصفت الحرفتان الإبداعيتان للرجلين جنباً الى جنب وتراكبتا فوق بعضهما على نحو هام في التسعينيات . وبالنسبة لإيسن كانت السنوات الممتدة من عام ١٨٧٧ الى نهاية القرن بمثابة خط للهجوم ابتداء بالخرق الطبيعي الصيغة في « أعمدة المجتمع » الى الرمزية النهائية في « عندما نستفيق نحن الموتى » (١٨٩٩) . أما خط ستريندبرغ في التأليف ، وقد توازى إجمالاً مع خط إيسن لكن بفترة فاصلة تقدر بحوالي عشر سنوات ، فقد

امتد من مسرحياته على المذهب الطبيعي في أواخر الثمانينيات (ولا سيما « الأب » و « مس جوليا ») الى مسرحيات الحجر في العقد الاول من القرن الجديد ، والإشارات المقلقة الأولى للثورتين التعبيرية والسوريالية القادمتين في الدراما .

وعلى الرغم من أن ستريندبرغ كان في الأساس كائناً متوحداً فإن حياته وشغله يشكلان ، ورغم كل التوقعات ، جوهرأ ، واختزالاً ، وتكثيفاً لعصر يتجاوز حتى سني حياته هو . وخلف الإثارة التي توفرت عليها حرفته ، والزيجات الثلاث المخفقة على نحو مؤلم في حياته ، والإنهيار العصبي الكلي في أربعينياته ، والجهر بكراهياته ، والذاتية المتطرفة في فنه ، فقد كان يمتلك رهافة عقل وحساسية روح غير عاديتين جعلتا منه « جهاز بحسس » للتحويلات والحركات الوشيكة في حساسيات العصر . هذا ، وبفعل الشمولية الصرفة لعبقريته فإنه يستدعي مقارنة مع ليوناردو وغوته . وإذا كان على مراحل راديكالياً ، ومعادياً للتقليد ، وشاكاً ، وصوفياً ، ومتعبداً فقد وسّع من الناحية الفكرية والعاطفية منظوراً واسعاً على نحو مذهش من السعي البشري . نقلته من مجالات الوعي البشري أو الهم الاجتماعي ، والأهمية السياسية أو البحث الديني ، فانتباه عقله الذي لا يفتر عن الرياء والكشف ، « عقل يمتطي صهوة جواد » حسب تعبير أحد معارفه . وقد كررت أزمته « الجهنمية » الشخصية وعلى نحو ممتاز من سبق المعرفة والاستبصار المسبق كثيراً من عضابات العقل في القرن العشرين . وإذا كان كما الطالب في « سوناتة الشبح » مدركاً لكونه « مولوداً في عالم مفلس » ، وعلى ألفة بأبعاد جهنم من تاريخ كربه العقلي فإنه يتبدى كتجسيد خصوصي ، وتلميحي وتنبؤي لتوعد وبداية سقم هو « حديث » على نحو شامل وواضح .

ولا يقل عظمة عن ذلك مجال تأليفه الدرامية وتنوعها : « مسرحيات بايرونية شعرية » ، و « تراجيديات على المذهب الطبيعي » ، و « كوميديات بولفارديّة » ، و « مسرحيات الجن الليترلينكية » ، و « تأريخ شكسبيرية » ،

ومسرحيات حلمية تعبيرية ، وتأليف الحجرية في شكل السوناتات » (٤) .
كان كل ذلك ، إضافة إلى أن سجلاته قد ذكرت أنه كان روائياً ، وكاتب
مقالات ، وناقداً ، ومؤرخاً وكاتب رسائل ، ثراً . وعلى الرغم من أن
عدائه الأبن كان تاماً وعلنياً ، فإن نموذج تأليفه الدرامية السابقة - من
الانشغالات التاريخية إل « المعلم أولوف » (١٨٧٢) الطبيعية الصبغة
أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينات - قد بدا ، رغماً عن ذلك ، أشبه
بنوع من المحاكاة اللاشعورية للكاتب النرويجي . وفي النهاية ، مع ذلك ،
يبقى شغله « التالي للحجيم » هو الذي يعطي أبلغ دليل على تجريبية
ستريندبرغ الجريئة . ويتمثل هذا في مسرحياته التي يعود فيها إلى
الأساليب التاريخية والطبيعية التي جربها سابقاً . لكن سويدنبورغ قد
حل الآن محل فيتشه كقوة مهيمنة ، وبحرك المؤلف تعقيد في الهدف
جديد ، رغم أن التنوع والتلون العميقين في الأسلوب لا يعدمان البصمة
التي تظفها رؤيته الشخصية والتوحيدية . وقد شهدت سنة ١٨٩٩
وحدها تأليف أربع مسرحيات تاريخية ، وهذا جنس وجده لاحقاً مطوياً
بشكل عجيب للتعبير عن مفهومه الجديد والصوفي عن طبيعة الله
والإنسان . كما كانت « الطبيعية » (أو كما أثر أن يدعوها ، الطبيعية
المحدثة) في « جرائم وجرائم » (١٨٩٩) ، و « عيد الفصح » (١٩٠٠)
و (على نحو فائق) « رقصة الموت » (١٩٠١) طبعاً في خلق واقعية
وجودية مكثفة ، ساكنة قارئها الكثيرون منذئذ ببواطن سارتر . على أن
إسهام ستريندبرغ الأبعد أثراً في الدراما الأوروبية في القرن العشرين قد
تمثل بشكل خاص في « التعبيرية » الواقعية في « إلى دمشق » (١٨٩٨ -
١٩٠٤) ، و « الطريق الرئيسية الكبرى » (١٩٠٩) ، و « الرومانسية
الجديدة » في « عروس التاج » (١٩٠٢) و « البجعة البيضاء » (١٩٠٢) ،
ومطالع السورالية في « مسرحية الحلم » (١٩٠٢) ، و « سوناتة الشبح »
(١٩٠٧) .

- ٣ -

كتفقد مناكذ متراكب فوق هذه النماذج العامة ، تثير الحركة
الحدائية - وللمرة الأولى في تاريخ الدراما - أسلوب حاد قضية الميتافيزيقية

مسرح ، وهو مفهوم عرفه ليونيل آبل بأنه يتكئ على مسلمتين أساسيتين :
 (١) العالم مسرح ، و (٢) الحياة حلم . (ها) وبالعطبع ، لم تنشأ أي من
 هاتين الفكرتين الشاملتين في أواخر القرن التاسع عشر : ف « الحياة
 حلم » هي ترجمة حرفية لعنوان مسرحية كالديرون «La Vida es Sueño»
 ، (١٦٣٥) ، و « العالم مسرح » (أو theatrum mundi) كانت كليشيه
 موجودة قبل أن يتلقفها شكسبير وكتاب مسرح عصر النهضة بزمن طويل .
 وتشتق اليزابيث بيرنز استعارة theatrum mundi من الفكرة التي
 مؤداها أن الإله هو المشاهد الوحيد لأعمال الإنسان على مسرح الحياة :
 وقد كتبت تقول : « في المسرح الديني الأول أعطي المشاهد رؤية عين الإله
 لمصير البشر، وهذا ما لحظته مسرحيات الأعاجيب والمسرحيات الأخلاقية .
 لكن في المسرح العلماني أصبح الإنسان هو المتفرج على الإنسان رغم ضالة
 تماهيه أحيانا مع الشخصاوس المسرحية » (٦) . وقد تجلت استجابة الحركة
 الحدائية لمفهوم عصر النهضة هذين في علائهما فوق المستوى الأخلاقي
 الذي شغلاه في تأليفه ما بعد العصور الوسطى - وهذا مجال احتلت
 الأبحاث عن الصفة الزائلة للحياة وضحالة المسعى البشري مقاما رفيعا
 فيه ، وهو محيط نرى فيه الرجال والنساء مجرد ممثلين ، يدخلون
 ويخرجون من مسرح الحياة (كما تشاء) (*) ، وحكايا ناطقة « تزخر
 بالأصوات والهيجانات العاتية التي لا تعني شيئا » (مكبث) (*) - ونقل
 الأشياء الى عالم الجماليات ، حيث وضع الحقيقي قبالة الوهمي ،
 والقناع بجانب الوجه ، والخشبة في مواجهة صالة المتفرجين ، وحيث ،
 قبل كل شيء ، تراصفت البسمة مع اللمعة لانتاج تلك الظاهرة الحدائية
 على الخصوص ، انزواء الوجه للاضحك في التراجيكو - ميديا . هذا ،
 وإن التراجيكو ميديا - وهي شيء « أعمق وأكثر جهامة » ، من التراجيديا ،
 بتقدير شو (٧) - هي أسلوب حدائي بامتياز . فالتجريبية البادية تألف
 مع الثقة والتأكيد - في الواقع ، معرفة ودراية تشرك المشاهد للمرة
 الأولى ببنية الدراما ذاتها - لإضفاء هوية على الجمالي الحدائي ، بدءا

(*) مسرحيتان شكسبيريتان (المترجم) .

من «البطة البرية» وصولا الى «بانتظار غودو». ف «نبالة» هجالمار
 في حضرة الموت هي مشهد نعرف ، كما الدكتور يلينغ ، أنه مزيف ، لانه
 سيبيدي خلال عام فصاحة جياشة تذهب الى حد البكاء عند الانتحار
 هيدفيغ الشاب . وهي أيضا مشهد تينك المفكرين البهلوانيين في
 ستراتيها الطويطين حتى عقبيهما وهما يمثلان أمام نظارة المقاعد الارخص
 ثمنا بصورة مسرحية متكلفة ويزجيان الوقت بانتظار غودو . في كلا
 الحالين تلبس اللهجة : فموقف هجالمار يكسر الفؤاد ، وموقف
 إستراجون موقف يائس ، لكن طريقة تقديم هذين الموقفين تكفي لجعلهما
 مضحكين . هذا ، وإن نهاية مسرحية بيكيت ، والتي وازنت على طول
 الخط بين الكرب الوجودي وكوميديا الهزل الرخيص التي تعتمد الطاقة
 السوداء المستديرة في لوريل وهاردي ، تقدم أقصى ما هو موجود في هذا
 الاسلوب . فقد حبك رجلان بطريقة خرقاء منذ هنيهة محاولة للانتحار :
 وقد أنقص حبهما . ولسوء الحظ فالحب الملعن لشنقهما يفيد أيضا
 كجزء من تثبيت سروال إستراجون . وفي أحلك اللحظات في تاريخ الدراما
 في هذا القرن - وقت أن تلاشى كل أمل ، حتى الأمل بموت ميسر - يبدو
 سروال الضحية حول كاحليه كالكونسرتينة (نوع من الآلات الموسيقية
 كالأكورديون) . يقول رفيقه له « ارفع سروالك » . لكن ليست هذه
 كامل المزحة . ذلك لأن إستراجون ، وبأسلوب الموزيك هول (مسرح
 المنوعات) الجميل ، يفهما كلها بشكل خاطئ . ويسأل بطريقة هزلية
 خرقاء « أتريدني أن أخلع سروالي ؟ » . ويا للفرابة ، فلا يفصلنا عن
 الستارة الأخيرة إلا دقائق معدودات ، عن الذع الصمت الأخير الذي
 لا يحتمل (فلنمض - « لا يتحركان ») والذي تختتم به المسرحية .

وأن يمثل إيسن وبيكيت قطبي الحركة الحداثيّة ، في الزمان وفي
 الجوهر ، لهو الصعوبة بعينها . كيف لنا أن نعرف الجمالي الذي يحتاج
 لأن يشمل شخصيتين متنافرتين ، عملاقين (مع الاختلاف الشديد في
 طريقتيهما) في الفن المسرحي ؟ في عالم المسرح المتقلب هذا وتكون القضايا
 على تعقيد أكبر حتى مما هي عليه في الجنسيتين الأدبيين الشقيقتين ،

الرواية والقصيدة الفنائية ، حيث المسائل على درجة كافية من الصعوبة مسبقاً . ففي الشعر تبدي الحركتان الرمزية وما بعد الرمزية على نحو مسلم به لقطاعات ، لكن ليس منها ما هو راديكالي قدر تلك المصاحبة لما نشر في غضون بضع سنوات من بعضها بعضا من مسرحيات متباينة تباين « هيدا جابلر » (١٨٩٠) ، و « أوبو ملكا » (١٨٩٦) و « الى دمشق » (١٨٩٨) (*) . بينما يمكننا أن نميز في الرواية ، كما رأينا ، تحولاً جمالياً عاماً يتخذ أساساً شكل الالتفاف السردى . وليس بالامكان رسم مثل هذا الاتجاه الوحيد بالنسبة للمسرح . فالمشكلة بالأحرى هي مشكلة حل طائفة من الميول والاتجاهات المتباعدة بل والمتناقضة ضمن جمالية مقبولة في الدراما الحديثة .

- ٤ -

تتفق بعض المؤشرات هذا الجانب « الميتا - مسرحي » في الحركة الحدائية . ويمكن للمرء أن يدعو الفن المسرحي الحدائي ببعض المبالغة « علم جمال الصمت » إذ لم يؤت مسبقاً قط على تطوير الاتجاهات المتقطعة ، والمنخفضة النغمة ، وغير المنطوقة ، بل وغير المتماسكة ، واللا لفظية بجلاء ، التي تسم التخاطب المسرحي بهذه الجراءة . وبالطبع ، لم تعد المسرحيات الأولى خلود الشخص للصمت ، أو امتناع الوجه ، أو الحيرة ، أو الخوف الشديد ، لكن مثل هذه اللحظات بقي مسرحياً ، وانتمى الى سياق المسرحية ، ولم يعلق عليها . فالصمت عند ستريندبرغ ، أوبنتر ، أو بيكيت مسوغ ضمن المسرحية ، لكنه يفيد أيضاً في الالتواء عليها : ويتضح ذلك أكثر ما يتضح في حالة بيكيت . يعلق هام Hamm أمام النظارة في مسرحية « لعبة النهاية » هذا ميت « عندما أعياء (وأعيانا معه) مقطوعة كلوف Clov « المتسمة بمضيعة الوقت » . أو في « بانتظار فودو » بعد أن استعصى الحوار مرة أخرى ،

(*) مسرحيات ل : إيسن ، الفريد جاري ، وستريندبرغ على التوالي (المترجم) .

وتتهدد الشخصيتان ، وتنتظران من يشرع ثانية بالحديث . وبضيق
وارتباك غلام المكتب الذي يحتسي خمرة الثرى مسع رئيسه ، يخرق
استراغون الصمت أولا عبر الوسيلة المباشرة التي تسمى ببساطة
اليه : (أ)

استراغون : راهنا لا شيء يحدث .

بوزو : أتعبد ذلك مملاً ؟

استراغون : نوعاً ما .

بوزو : (الى فلاديمير) . وأنت يا سيدي ؟

فلاديمير : لقد تمت تسليتي على نحو أفضل .

صمت .

وعلى الرغم من هذا الميل الى الاكلام فإن مسرحيات بيكيت على
جانب كبير من الثقافة . فالتحدثون يعرفون آدابهم الكلاسيكية ،
ويقبسون منها حرفياً (استراغون من « الى القمر » لشيلي ، وويني -
باحساس بالتهكم جميل - من « روميو وجولييت » ، بينما يحرف هام
Hamm بتهكم سمو بودلير في « Tu réclamais le soir; il descend, le voici (أنت تطلب المساء ، ها هو يخيم ، اليكه) بينما يقترب
مسأؤه هو) . وبعبارة أخرى ، يثوى الانطق في الوسيلة بقدر ما يثوى
في الرسالة المبلغة .

أما مع بنتر فالأمر يختلف ، بنتر الذي قابل دائماً الكليشيهات
الصحفية عن شغله بمقولة أنه ليس معنياً بما يدعى استحالة التواصل ،
بل بالخشية منه . فالناس يفزعون الى المراوغة والتملص بدلاً من أن
يركبوا مخاطرة وجوب النطق بما يضايقهم بالفعل . ويبقى الصمت
أو الانحراف في النهاية ملاذاً أكثر أماناً من المقولات الاستطراذية
والصريحة . والشاهد الكلاسيكي locus classicus على هذا هو عدم
الملاءمة المذهلة كما تبدو ، في وصف آستون في « القيّم -
The Caretaker » لعجزه عن شرب شراب Guinness من إبريق خزفي

سميك ، بينما ما يقلقه حقاً هو الخوف الذي يسكنه من انهيار عقلي آخر ومن التعرض للعلاج بالصدمة الكهربائية مرة أخرى. كذلك تفيد اللغة عند يونيسكو في إخفاء التوترات والصراعات أكثر من كشفها : تشكل مسرحية « الدرس » عرضاً متقناً لكيفية إخفاء فانتازيا الاغتصاب والجريمة تحت صيغة تهكمية هزلية من النقاش الاكاديمي . لكن إخفاء التوترات الجنسية تحت ستار لغة لا تحمل من الصلات السطحية معها إلا القليل لم يكن بالتأكيد اختراع يونيسكو : فإيسن يفعل ذلك ببراعة في مسرحية « هيدا غابلر » و « إيولف الصغير » ، وكذلك يفعل ستريندبرغ في « مس جوليا » . وكذلك فبنتر ليس بالمسرحي الأول الذي يظهر شخصاً تتحاشى ملاحظة ورطتها : فغايف لتشيخوف يلوذ هرباً من ارتبائه في « بستان الكرز » في تخيله نفسه وهو يلعب البليارد ، « يسقط الكرة في جيب المائدة في الزاوية » أو « يصيب بطانة مائدة البليارد الداخلية » . إن مشهد تعطل اللغة ، والانفجار الهيستيري الكامن في الابتذالات المؤدبة للتواصل الاجتماعي ، والعنف الناجم عن استفزازات تافهة تماماً : كل هذا يشكل أساس الدراما التشيكية كما هو الحال بالنسبة لدراما بنتر . وبالطبع ، هناك فارق في مكان الأحداث : فهناك بون شاسع بين أملاك طبقة النبلاء الآفلة في روسيا ما قبل الثورة والنوم ومآدب الفطور المبذلة أو بيوت المزارع المحولة بشكل مصطنع التي تمزق شخوص بنتر بعضها فيها ، ومن « حفلة عيد الميلاد » (١٩٥٨) الى « الأزملة القديمة » (١٩٧١) ، لكن كليهما مكانان صادقان في تمثيلهما لزمانهما . وبعد فترة طويلة من اختفاء الكومة الفيكتورية المهمة تحت جرّافة المآول العقاري بشكل غير استعادي كما هو حال بستان الكرز لرائفسكايا تحت الفأس ، فلن يكفّ ناس بنتر ، شأن ناس تشيخوف ، عن سبر موارد الكلام للعثور على كوى يهربون من خلالها من حقائقهم ، باعثين بإشارات من رسائل عداء وقمع يوجهونها الى بعضهم إما عن طريق لغة غير ملائمة (« لقد فهمت أنك كنت مزخرفاً خبيراً من الدرجة الأولى لداخل المنازل وخارجها . . . أنت تقصد أنك لا تعرف كيف تضع مربعات

المفارش الأرضية الرقّية(*) المخضرة والصفراء النحاسية وتعمل على انعكاس هذه الألوان على الجدران ؟ ... أنت زميل وغد » ، أو عن طريق وسائل غير لفظية ، كما عندما يحطم ميك تمثال بوذا على الفرن في « القيم » .

- ٥ -

ضمن هذا المفهوم الحدائي على نحو متميز بخصوص الميثا - مسرح يكتسي دور الفكرة البارزة ضمن العمل وهي « الحياة حلم » أهمية توحيدية . وبالطبع ، ففي المركز من مسرح بيرانديلو يكمن التفاعل المتبّس بين « الخيالي » و « الواقعي » ، والذي يمتح ، مع ذلك ، من « مسرحية الحلم » (١٩٠١) لستريندبرغ ، وهي عمل يتسم بالأصالة العميقة والثورية . وهذه بدورها تقود الى احد ابرع الاعمال التي انبثقت ابان انبعاث الحركة الحدائية بعد ١٩٥٠ ، وهو « البروفيسور تاران » (١٩٥١) لآرثر اداموف ، حيث يجد احد الاكاديميين البارزين في هذه المسرحية نفسه متهماً بلائحة جرائم تزاداد خطورتها دوماً بدءاً بقلة اللباقة نحو الزملاء والطلاب مروراً بانتحال عمل أكاديمي آخر ، وصولاً الى التعري غير المحتشم . ومن المحال أن يتأكد المرء ضمن المسرحية فيما إذا كان مذنباً حقيقياً بالجرائم المنسوبة اليه . وعندما يطلع على فحوى كتاب نائب رئيس الجامعة عن عدم دعوته للمحاضرة ثانية يبدأ البروفيسور تاران يخلع على مهل ملابسه عند اسدال الستارة . وعلى إثر ذلك لا يتيقن الجمهور فيما إذا كان يتمثل للكابوس أو يؤكد حقيقته . وتنبع قوة العمل من حقيقة أن التباسه يبقى شاملاً . هل أن كرامة تاران هي قناع ذهان العظمة والسلوك المنحرف ؟ أو هل أن الامر بمجمله هو حلم سيء ؟ ما الواقع ، وما الوهم ؟ هذه أسئلة تبرع الحركة الحدائية في طرحها مقوضة بذلك تصنيفاتنا ومدمرة ثقتنا بالأشياء المألوفة . هكذا

(*) من الرقّ (الترجم) .

هي شقة الطبقات الوسطى السكنية : مكان آمن بما فيه الكفاية - كما يخال المرء - حتى يملأها يونيسكو في مسرحية « آميدي » بجيفة تنامي ويفطي السجادة بالفطور(*) . أو حتى يحيلها بنتر في « الحجرة » الى مشهد من قتل وإعماء ايسخيلوسي طقسي . الحياة والفن يلتحمان . وعندما تمثل التراجيديات في غرفة الاستقبال ، وعندما يضحي بافيجينيا - كما في « العودة الى الوطن » لهارولد بنتر - في نورث لندن ، أو عندما يعاد على نحو تهكمي كتابة « ترويض الشرس » (لشكسبير - المترجم) في شكل « من يخشى فيرجينيا وولف » ، فهناك عودة من طريق آخر الى تلك التراجيكيوميديا الجوهريّة التي لا يمكن فصلها عن الحركة الحداثيّة .

- ٦ -

خضعت أبعاد المكان المسرحي ومحيطه على يد الدراما الحداثيّة الى مراجعه جذرية : فأحيانا يقع الخط الفاصل في مكان ما من الوسط ، وأحيانا يحيط بالمرح كلفة . وقد عززت الدراما ما قبل الحداثيّة الوهم بأن الجمهور كان يسترق السمع ، وأن جداراً رابعاً قد انهار في غفلة من الشخص ، وأن النظارة كانوا ينظرون مباشرة الى الداخل . ولطالما استثمر إيسن هذه الحيلة : ف « البطة البرية » تبدأ بأكثر الطرق تقليدية ، حيث يشرح خادم العائلة للنادل الأجير الموقف الذي ستنبع منه الدراما - حيلة بسيطة « يوضع » الجمهور عن طريقها « في الصورة » ويبدأ الحدث على نحو دال . لكن ما إن يتم تخطي هذه المرحلة المرحجة لكن الأساسية حتى يتم تمثيل المسرحية بشكل لا يبدو معه النظارة انهم يتفرجون . والحق أنه يجدر تمثيلها على هذا النحو إذا كان المرام توليد التوتر على نحو فعال . فالممثلون بحاجة الى التركيز الشديد على الموقف ، إذ أن أية إشارة ولو طفيفة الى الجمهور ستقضي على الوهم . ومع ذلك فإن هذا الوهم بالذات - وهم الدراما الواقعية التي ترمز إليها قاعة

(*) ج فطر .

للمتفرجين يخيم عليها الظلام والصمت قبالة مسرح مضاء بشكل ساطع ومزدحم بالممثلين - هو الذي سعى واحد من كبار الكتاب المسرحيين المحدثين ، برتولت بريخت إلى إلغائه . على أنه لم يطالب بإزالة الأضواء في مقدم المسرح وجعل الصالة والخشبة متصلتين . فعلى العكس ، إذ لو حصل هذا لكان وهم آخر قد نشأ ، على الأساس الديكتاتوري نفسه ، بما يفيد أن العالم داخل جدران المسرح هو عالم حقيقي ، بل العالم الحقيقي الوحيد . وكما سنرى فقد تمزق هذا الوهم بفعل الاتجاه الآخر في الحركة الحداثية : ذاك الذي أسسه أنطونين آرتو .

هذا ، ويشكل الرفض البريختي للوهم المسرحي أحد البدع الجديدة بحق في تاريخ الدراما بأكمله . كان هدف بريخت تعليمياً وسياسياً ، لكن بدمته فتحت الطريق لأمور كثيرة أخرى جوهرية بالنسبة للمسرح المعاصر ، ليس أقلها أعمال صاموئيل بيكيت ، والذي يتم التمثيل فيه بشكل واع جداً « عبر » الأضواء الامامية . ففي « بانتظار غودو » يتم التعليق بشكل هازل على خواء الصالة من قبل الممثلين / الشخص . وفي « لعبة النهاية » يمثل هام Hamm (كالممثل غير البارع «ham actor») للمقاعد الامامية ، وعندما يسأل كلوف ما الذي يستبقيه هناك ، فإنه يجيب ، بما فيه الكفاية من الصدق ، بأنه « الحوار » . وفي « الأيام السعيدة » « تبدأ » ويني « يومها » كمحترفة قديمة تنسم بالرشاقة توصلاً الى خبيب سريع من خلال المادة المألوفة . وكذلك لا يملّ يونيسكو قط من تذكير الجمهور بأنهم إنما يجلسون في مسرح ويتفرجون على لعبة لها قواعد التي يمكن تعديلها لكن يجب مع ذلك التقيد بها . في مثل هذا النقاش لا يجلس يونيسكو في الأعلى وهو يشير الى نفسه بالاسم بطريقة خبيثة .

أما الاتجاه الآخر - عن عالم في غرفة - فهو ترتيلي حيث ذاك المذكور أعلاه هو تهكمي . فهو يهدف الى السورة والهاج حيث يزعم الأول بامتلاك السيطرة على الدافع الفوضوي . هنا ، لا ريب أن النصير

الأكبر هو جان جينيه . فبتشديده على وجوب جلوس شخص أبيض على الأقل بين الجمهور عند كل تمثيل لمسرحية « السود » (وإذا لم يحصل ذلك فدمية) فإن جينيه يؤكد الطبيعة العدوانية بل العريضية للعمل . وقد أصبح هذا اتجاهاً سائداً في السنوات الأخيرة مع تلك المشاهد اللافتة المبنية على جوهر آرتو كما في مارات / ساد Mart/Sade لبيتر فايس ، والتي أعلن بيتر بروك في المقدمة للترجمة الانكليزية أنها « صممت لصنع المشاهد على فكه ، ثم صب الماء الشديد البرودة عليه ، ومن ثم اكراهه على أن يقوم بذلك ما حدث له ، ثم رفسه على ضرة قدميه . . . » هذا وقد فاق هذا البيان فجاجة وعنف ما كان يمثل تحت حمايته ورعايته في المسرح . وعلى نحو مشابه فقد آلت فورات متطرفة من الهيجان المسيطر عليه الى أن تقرن مع مجموعات الممثلين « الأحرار » مثل La Mame والمسرح الحي The Living Theater والتي تمجد اللامقلانية والهزء من المحرمات الاجتماعية والثقافية ، وترفض « النمثيل الجيد » الذي ترى فيه « احترافاً » محتضراً . وبعيداً عن المجازفة بأن في مثل هذا الاستنزال للقيمة « يمكن أن تفقد السيطرة على الجمهور ، مما هو موجود في صلب الاساس الطقسي والعرف التقليدي » ، فإن هناك الحقيقة التي لا يرقى اليها الشك بأن مثل هذه المحاولات لـ « استبدال الخبرة المسرحية بالخبرة في العالم الخارجي » (الثانية هي المتروكة – المترجم) تصبح شكلاً جديداً من التعليم القديم ، التواء على « كل العالم مسرح » ، ويعاد صياغتها ببساطة في شكل « المسرح عالم كامل بحد ذاته » . (٩) لكن مهما بالغ المرء في استهجان هذا الاتجاه ورؤية الأخطار التي قد يقود اليها السعي العشوائي وراء اللاعقلاني في المسرح ، فإن من الواضح انه يمثل عنصراً حقيقياً في التقليد الحدائي لعله يشكل – على الأقل في الراهن – العنصر الغالب .

هناك ملامح أخرى - الطقس والخرافة ، القناع والرقصة ،
الأسلبة والشكلنة (= إعطاء نمط معين في الأسلوب والشكل - المترجم) ،
النسبية والدقق - تمتح أساساً من العناصر الأكثر أهمية والمدرسة في
هذا القسم . كما يمكن ملاحظة فاعلية بعضها على التوازي في فنون
التمثيل الأخرى في هذا القرن : البالية ، والسينما ، وحديثاً ،
التلفزيون . ففي الفيلم ، على الخصوص ، نرى انعكاس كل الانقطاعات
التي تصيب الدراما على الخشبة ، في رسم الشخصيات ، في الحوار ،
وفي الحبكة . وإن مخرجاً كبيراً مثل انغمار بيرغمان يدين بدين حقيقي
لستريندبرغ ، لكن يمكن لكاتب مسرحي مثل بنتر أن يتعلم من فن
سينمائي عبقرى مثل هيتشكوك . (١٠) ونسخة كين راسل الفلمية عن
« الشياطين » فاقت عنفا المسرحية المؤداة على الخشبة لجون ويتينغ
والتي تقوم على الحوادث التاريخية نفسها ، لكن حفاظها كان ، مع
ذلك ، مسرحياً : مسرح القسوة لدى بيتر بروك ، وهو نفسه مبني على
نظريات انطونين آرتو . ونظراً لأن المسرح والسينما ينتميان لروح العصر
نفسه Zeitgeist فإن مثل هذه التطابقات قلّ أن تشير المعجب . والحق
أن بعضهم (مثل مارغريت دوراس) تعمل بسهولة تامة في كلا
الواسطتين . ومن السينما ذاتها انتقل بعض الممارسين (مثل تروفو
وبوغدانوفيتش) الى الميتا سينما . كما أن القوى ذاتها - دافعة الواسطة
تدريجياً الى وعي أكبر ابدأ بذاتها ، ومشركة المشاهد بحميمية أكبر في
ارتقائها وتطورها - تعمل بشكل شامل ، منتشرة كالمروحة فيما وراء
الدراما كما فهمت بصورة تقليدية . وهذا هو السبب القوي الذي جعل
الحركة الحدائية في المسرح ممثلة بشكل أصدق على يد ستريندبرغ
مما هي على يد بريو ، وفيديكند مما هي على يد هاوبتمان ، ويتنس مما
هي على يد شو .

الحواشي :

- ١ - ايريك بنتلي ، المسرح الحديث ، (لندن ١٩٤٨) ص ٦ .
- ٢ - كينيث موير « الشعر والنثر » في « المسرح المعاصر » ، ستراتفورد - على - آفون دراسات رقم ٤ (لندن ١٩٦٢) ص ٩٧ .
- ٣ - رونالد غاسكل ، الدراما والواقع ، (لندن ١٩٧٢) ص ٣٧ .
- ٤ - روبرت بروشتاين ، مسرح الثورة ، (لندن ١٩٦٥) ص ٨٧ .
- ٥ - ليونيل آبل ، الميتا مسرح : رؤية جديدة للشكل المسرحي (نيويورك ١٩٦٣) ص ١٠٥ .
- ٦ - اليزابيث بيرنز ، فن التمثيل المسرحي : دراسة للعرف في المسرح والحياة الاجتماعية ، (لندن ١٩٧٢) ص ١٤٣ .
- ٧ - مغبس من كارل س. غونك ، التراجيكمينا الحديثة : بحث في طبيعة الجنس الادبي (نيويورك ١٩٦٦) ، ص ١٠٧ .
- ٨ - صامويل بيكيت ، يانظار غودو ، الفصل ١ .
- ٩ - انظر اليزابيث بيرنز ، مصدر سابق الذكر ، ص ١٨٢ - ٢٢٧ .
- ١٠ - انظر جون فليتشر ، « بيرجمان وستريندبرغ » ، وآلان برودي ، « عطية الواقعية : هيتشكوك وبنتر » ، في « مجلة الادب الحديث » ، مجلد ٣ ، رقم ٢ (نيسان ١٩٧٣) ، ص ١٧٣ - ٩٠ و ص : ١٤٩ - ٧٢ على التوالي .

المسرح التلميحى

من ميترلينك الى ستريندبرغ

بقلم : جيمس مكفارلين

في عام ١٨٩٠ كتب كنت هامسون عن طبيعة تلك الانطباعات التي سعى إلى تنبيه الكتاب المعاصرين إليها بقوة : « إنها تستغرق ثانية ، دقيقة ، إنها تأتي وتمضي مثل ضوء متحرك وامض . لكن بعد أن تكون قد شركت وسمتها ، وخلفت انطباعات من نوع ما ، قبل أن تأفل (١) » .

الآني ، الخاطف ، العابر - تلك الاشارات الواهية والضعيفة لكن الدالة والتي بدت وكأنها تقدم نوعاً من استبصار جديد في معنى الحياة - هذه كانت الأشياء التي حضّ كاتب ما بعد الطبيعية ، بحساسياته التي شهدت أعلى مراحل الرهافة ، على اقتناصها وتسجيلها . هذا وقد زعمت الجمالية لنفسها ، جمالية تكاد تكتسي الصرامة الكيركيغاردية ، الحق بمزيد من الموالين على مر الزمن : ناس كان قوام الحياة بالنسبة اليهم يتمثل في الاحاسيس ، والانطباعات ، والاستجابات أكثر من الاعتقادات ، والالتزامات ، والواجبات . وقد مرق بعضهم ، مثل ميترلينك وهوفمانستال ، في التسعينيات كالشهب الساطعة قبل أن تنطفئ عقب عقد من التلاؤ الرائع ، ليس لمجرد تمثيل مؤلفاتهما للروح الجديدة بل تمثيل حرفتيهما أيضاً لهذه الروح بشكل غريب وخارق .

- ١ -

مع أن ميترلينك كان محدوداً بشكل معوّق بالمقارنة مع إيسن ، وأكثر ضيقاً بكثير في مجال التصويب من ستريندبرغ ، وعادماً لمواطن

- ٢٦٢ -

الحذق الرشيق كما عند تشيخوف ، فإنه قد استحوذ ، كما لم يسبق لأحد أن فعل ، على اهتمام العصر . وقد بدا أن أوروبا بأجمعها كانت متأهبة ، عند منعطف القرن ، لإبلائه الاعتبار والتقدير . وقد أعلن ستريندبرغ ، والذي ترجم مقاطع مطولة الى السويدية من (كنز العامة) (١٨٩٦) ، أعلن دون لبس أنه « تلميذ » ميترلينك ، وهو في (عروس التاج) ، (البجعة البيضاء) ، و (مسرحية الحلم) مدين بشكل كبير إليه . كما أن تشيخوف ، كما توضح رسائله الى سوفورين Suvorin بشكل كاف ، قرأ ميترلينك في عام ١٨٩٥ باعجاب بيتن وحث على تضمين شغله في ريبورتوار (ذخيرة المسرحيات) مسرح سان بطرسبورغ الصغير الذي تأسس حديثا : « (مسرحياته) هي اشياء غريبة ولافتة للنظر ، لكنها تخلق انطباعا طافيا ، واذا ما امتلكت مسرحا فأنني سأعرض بالتأكيد (المكفوفون) » . كذلك تظهر « الحكاية الخرافية الالمانية » (الجرس الفارق) (١٨٩٦) لجيرهارد هاوبتمان صلات قوية معها . وكذا فقد حفره إعجاب بجورنسون به على طرق أبواب الدراما «الرمزية» رغم انعدام النجاح الواضح . وقد وجد هوفمانستال نفسه على الفة كبيرة معه ، وخاصة في مسألة المفزى الخفي لـ « اليومي » . أما داوئيندي فقد ترجمه الى الالمانية وسعى الى ان يجعل من مسرحياته وسائل إدخال « المسرح التلميحى » الى برلين منعطف القرن . وتحمس سيبيليوس لتأليف قطع موسيقية عارضة لبعض مسرحياته . وقامت الحركة المسرحية الايرلندية بإبداء استجابة ايجابية : فقد ظهرت على تقنيات ييتس المسرحية علامات التأثير ، وكان إعجاب سينج Syngé ، فياضاً . (غالبا ما تقارن « بثر القديسين » بـ « المكفوفون ») .

كان ميترلينك محظوظا - في الحق ، محظوظا بشكل مضاعف كبلجيكي - في حصوله على تعاون مسرح اللوفر اللوجني بو Lugué-Poë في باريس ، وهي شركة لم تسارع الى عرض مسرحياته « بيلياس وميليساندا » ، « المتطفل » ، « الباطني » و (بعد منعطف القرن) « مونا فانا » فحسب ، بل اتخذت مبادرة عرض أعمال كتاب مسرحيين

أوربيين آخرين ممن اعتبر شغلهم مكملاً لشغل ميترلينك : إبسن ،
بجورنسون ، ستريندبرغ ، هاوبتمان ، دانونزيو ، ايشيفاري و (في
وقت لاحق نوعاً ما) كلوديل .

وقد اقتنع ميترلينك ، في وقت مبكر من تأليفه للمسرحيات ،
بأن الأسلوب الشعري لم يكن موائماً لايصال تلك المشاعر الداخلية
القوية لكن الغامضة والتي كان العصر يذهب بشكل متنام في تكريسه
لها . والبيان المسرحي من أي ضرب كان ، حتى ولو كان يستخدم النثر ،
موضع شبهة بالنسبة اليه . إذ أن مجرد محاولة احتواء مثل هذه المشاعر
في كلمات يلحق الضرر بها . كان فعل الصياغة يحد ذاته عبثاً مفروضاً ،
يعطي ملخصاً مفهوماً قاسي الحواف للمشاعر والاستجابات الانفعالية
التي تتسم بدرجة كبيرة من السيولة لا تقوى على احتماله . وكما أعلن ،
فقد كان الايصال في المسرح مسألة كشف وإظهار أكثر منه مسألة تعريف :
الماع ، ايماء ، حزر وتخمين . ف « الاميرة مالمين » ، وكتبت أصلاً بلغة
شعرية رفيعة وبلاغية ، أعاد ميترلينك صياغتها بلغة نثرية مترددة عن
عمد . فقد تركت الجمل دون استكمال ، والأفكار لم تكن مترابطة : (٢)

« يمكن للمرء أن يؤكد بأنه كلما أمعنت القصيدة في حذفها
للكلمات التي تشرح الأفعال واستبدالها بكلمات تشرح
ليس ما يدعى بـ « حالة العقل » بل تلك الجهود العvisية
على التوضيح والوصف والتي لا تفتقر ، الجهود العقلية
الموجهة الى جمالها وحقيقتها ، ازداد اقترابها (القصيدة)
من بلوغ صورة سامية للحقيقة والجمال » .

وعلى الرغم من صلة القرابة السطحية مع الحوار في المدرسة
الطبيعية - والذي أعلنت فيه العثرات والتمتمات ، والهمهمات والتنهيدات
والصمت المتصل الحرب مسبقاً على البلاغة المسرحية التقليدية - فإن
التوكيد مختلف . وبينما جهدت الطبيعية قبل كل شيء من أجل الايهام

الصرف بالحقيقة ، من أجل الصدق مع الحياة الذي سيؤسس اعتماد الكاتب المسرحي كمراقب جسور ومحايّد لوقائع الحياة ، فان الفن الجديد قد اكتشف نعمات توافقية للمعنى لا يرقى اليها الشك . وقد علق يوهان شلاف ، وهو نفسه كاتب مسرحي طبيعي المذهب ، بحذق على هذه الخاصية الجديدة : (٣)

انها وثيقة الارتباط بما كتبه ميترلينك عن الصمت . هذا الحوار الثاني غير المنطوق ، والذي هو بالنسبة لشاعرنا في نهاية الأمر الحوار الحقيقي ، يتم تهوينه وتيسيره بعدة وسائل : بالوقفات ، بالاشارات وغيرها من الوسائل غير المباشرة . على أنه ناجم بصورة رئيسة عن الكلمة المنطوقة ذاتها ... حوار من تفاهة غير مسبوقة ، من الابتذال الصريح للخطاب اليومي الذي ، بفضل هذا الحوار الجواني الثاني ، أعطي سحرا عصيا على التعريف .

تلك كانت حقا الخاصية التي تبيينها ميترلينك نفسه في فن جون فورد « المتحفظ جدا في الكلام » (كما دعاه) ، والذي لا تتفوه شخصه في أكثر لحظاتها مأساوية بأكثر من كلمتين أو ثلاث كلمات بسيطة - « طبقة رقيقة من الجليد تبقى ننظر من عليها لبرهة الى الهوة في الأسفل » . (٤) وهي توميء ظل السنوات المنصرمة بشكل مباشر الى فن بنتر Pinter الذي حاجج بقوة في ملاحظاته البرنامجية على « الحجرة » و « النادل الأبكى » في عام ١٩٦٠ ، قائلا بأن :

الشخصية على خشبة المسرح التي لا تقوى على تقديم معلومات أو حجة مقنعة فيما يتصل بخبرتها الماضية ، أو سلوكها الحاضر أو طموحاتها ، ولا تعطي تحليلا وافيلا لدوافعها لتتسم بالسرعية وبالجدارة بالاهتمام كما تلك التي تستطيع تأدية كل هذه الأعمال ، بما لا يخلو من الازعاج . اذ كلما ازدادت حدة الخبرة قل وضوح وترابط منطوقها .

واذ اتسم بالهدوء وانخفاض الحدة مع احتفاظه بشدته فان فن
ميتزلينك قد تكرر كلية لاكتشاف تلك الجوانب الفاضلة التي تثوي
نصف مرئية تحت سطح الوجود ، وتلك المعاني التي تستوطن الصمت
والعظمة ، وتلك الحقائق المألوفة وغير المدركة للحياة الجوانية . وقد تعلم
من نوفاليس انه مع أن أبشع الجرائم يمكن أن يمر ، عند مستوى ما من
مستويات الشخصية ، مرور الكرام فان المرء يمكن في جانب آخر من
النفس أن يهتز حتى أعماقه بفعل تبادل للنظرات ، وفكرة غير منطوقة ،
ولحظة صمت » . كما وقع على تأكيد آخر لهذا في احساس ايمرسون
بـ « العظمة الخفية » التي تسكن كل حياة مهما كانت وضعية ، وفي
الاعتقاد بأنه ليس هناك من لحظة « تخلو من أعماق الاعاجيب ، والمعاني
التي تتأبى عن الوصف » . ومن تلك المعتقدات (والتي ترقى أيضا الى
وورد زورث وإدالبرت ستيفتر) استقى احساسه بـ « المأساة اليومية »
« *de tragédie quotidienne* » . وهو يشدد في « كنز العامة » على أن
الإنسان مخطيء الى حد كبير اذا اقتصر في اضافاته مفزى على لحظات
الانفعال الشديد :

لقد توصلت الى الاعتقاد بأن الشيخ الجالس في كرسيه
العميق ، لا يفعل شيئا سوى الانتظار على ضوء الصباح ،
مصغيا دون أن يتأثر بشيء الى القوانين الازلية بكافة التي
تسود في أرجاء بيته ، مستجيبا بحدسه الى صمت الابواب
والنوافذ والصوت المكتوم للنور ، مستسلما لكيونة روحه
ومصيره ، مملا رأسه بشكل طفيف ، غافلا عن حقيقة أن
القوى الدنيوية بكافة تدخل الغرفة وتمسحها بنظراتها
كالخدمات المنتبهات . . . أنا موقن أن هذا الشيخ الساكن
يعيش في الواقع حياة أكثر عمقا بكثير وأكثر إنسانية ووساعة
بكثر من العاشق الذي يخنق معشوقته ، والضابط الذي
يفوز بالنصر ، أو « الزوج الذي يثار لشرفه » .

هذا ، وان عين الكاتب المسرحي المدركة والحادة الملاحظة ترى في سطح الحياة الخالي من الضرر في الظاهر نسيجاً معقداً من العلامات والرموز والاشارات . على أن دقة الملاحظة وحساسية التسجيل قد احتفظتا بأهميتهما كما في ظل المذهب الطبيعي ، كما انتقل نوع من العلموية في الرؤية ، والوثائقية الواضحة من القديم الى الجديد . وما استجد حالياً هو ان المسرحية انما اظهرت الفة اكبر مع العلوم السيكلوجية الناهضة منها مع العلوم الطبيعية ، مبرزة تواريخ حالات اكثر من تقارير مراقبين . وقد تنامي الاقرار بالاشياء العادية التي كان لها علم نفسها المرضي الواضح جداً، ولا بد لكلا حساسيتي الكاتب المسرحي والجمهور أن تتساوقا مع القيم المكتشفة لدقائق الحياة . ويتصل مباشرة مع هذا احساس غامض بالصلات البنينة الأساسية بين الاشياء كافة ، ثروة لا محدودة من المتطابقات . مرة أخرى ، يأتي الهام ميتزلينك من نوفاليس الذي لم ير عزلة في أي شيء وكان « المعلم المشدود للصلات الغامضة التي تربط بين جميع الأشياء ... وهو يستشعر مصادفات غريبة ومشابهات مذهلة - غامضة، ارتعاشية، سريعة الزوال، خجولة - تدوي قبل أن تدرك » (٥) .

وليس بالمستغرب أن هذا كان عقيدة مسرحية تمخضت عند التطبيق من نوع من الدراما مفعم بالرمز في كثير الأحيان ، وملغز في الغالب ، وأحياناً مثقل بالاحتمالات بشكل لا يحتمل . والحوادث العادية المبتدلة التي كانت ستلقى في سياقات أخرى توضيحات بسيطة طبيعية الطابع - المنجل قيد الشحد في حديقة البيت ، الساعة الجدارية المتوقفة ، المصباح الذي تعطل ، صرخة طفل - تستجر بشكل روتيني تقريباً مغزى عميقاً ومقلقاً . والحياة تفدو مليئة بالنذر ، والاشارات ، والعقل مطلوب منه المراقبة الدائمة والقلقة ، والجو يزداد توتراً بفعل وعيد الاشياء المألوفة .

في مطالع التسعينيات أشاح تشيخوف عن الدراما وبدأ أن الرواية قد استغرقت كلية ، فمسيراته أواخر الثمانينيات — « إيفانوف » (١٨٨٧) و « العفريت الخشبي » (١٨٨٩) — لم تصيبا نجاحاً متميزاً . وكانت الروائع المسرحية اللاحقة — « النورس » (١٨٩٥) ، و « الخال فانيا » (١٨٩٧) و « الشقيقات الثلاث » (١٩٠٠ — ١٩٠١) و « بستان الكرز » (١٩٠٣ — ٤) لا تزال بانتظار مؤلفها . لكنه ، مع ذلك ، لم يتوقف عن التأمل في مشكلات التأليف المسرحي ، ولا سيما تلك التي لها أساس بإيصال الفكرة غير المنطوقة والتي (كما أعلن) أمل أن يحلها عن طريق دمج واقعية أساسية مع استخدام موجه للرموز .

ولا يمكننا سوى أن نخمن مدى استرشاد تفكيره بما قرأه أثناء هذه السنوات من تأليف معاصريه في مكان آخر من أوروبا — ولا سيما إبسن وميتزلينك ، وتظهر بعض الملاحظات غير التقريبية اجمالاً والتي أبدتها بخصوص إبسن على الأقل قدراً من الفة ، وهي تعليقات تتباين طبيعتها غير الودية على نحو غريب مع اعترافه اللاحق ، في رسالة الى ألكسندر فيشنيفسكي في عام ١٩٠٣ ، بأن إبسن كان بالطبع مؤلفه المفضل . أما إعجابه بميتزلينك فكان بمجملة أكثر وضوحاً (انظر قبل ثلاث صفحات أعلاه) ، ومن الواضح أن كثيراً من أفكار الكاتب البلجيكي لفي استجابة فورية من عقله . ومن المؤكد أن ممارسة تشيخوف المسرحية الأكثر نضجاً مكونة من عناصر يذكر كثير منها بصورة مباشرة بما كان يحدث في مكان آخر من المسرحية الأوروبية : الاهتمام الذي لقيته الحالات المنفردة للعقل ، التوترات المعقدة والممتبسة بين السيطرة الشعورية والحافز اللاشعوري ، الانشغال بتوافه الوجود ، التغير الطفيف في الحياة اليومية ، كمؤشرات للحوادث التي كانت تحدث في مستويات أعمق من الشعور ، التشظي التنامي في الشخصية على طريقة ستريندبرغ ، التوكيد على العشوائي ، والعارض ، والاحتمالي باعتباره

الطريق المؤكدة لاحتراز الصدق في الواقع ، الغاء العبارات الطنانة غير الطبيعية ، داذخال الرموز التخيلية مثل النورس وبستان الكرز - قياساً ، على ما ذهبت الحجة غالباً ، على بطة إبسن البرية - كوسيلة لتعميق وإثناء المعنى الدرامي .

وتنحو الطريقة التشيخوفية ، بتميز لا يرقى إليه كاتب مسرحي معاصر له ، الى اسباغ الاضطراب على التعابير النقدية الأورثوذكسية : ف « الطبيعة السيكولوجية » و « الرمزية الواقعية » ، وهما المحاولتان الأكثر شيوعاً لوسم عمله تعانين أيضاً من الاضطراب . هناك اقرار عام بأن انجازته المتفرد يكمن في المهارة التي يخلق بها جواً ما أو مناخاً ما ، أو حالة كينونة مجتمع . كتب سوفورين ما مؤداه أن « الحدث في (النورس) يقع وراء الكواليس أكثر منه على المسرح كما لو أن اهتمام المؤلف كان منحصرأ في تبيان رد فعل الشخص على الأحداث فقط ، كما يميظ اللثام عن طبيعتها » . ف خلف الواجهة ، وتحت السطح ، وداخل الشخصية كما تظهر للآخرين persona ، المنظمة ، المكبوتة - هذا هو الموقع والكيفية التي يحدث بها الحدث الدال . والحادثة المكشوفة انما تحرّض على الاستبطان الذاتي والكشف الذاتي عن النفس ، وتكمن واسطة الكشف عن الذات في العادي ، والقليل الأهمية ، والمنفذ ميكانيكياً من دون حماس في الظاهر . بالنسبة إليه ، الحدث الدرامي هو في الأساس متّصل continuum لا يقطعه أو ينهيه سوى تدخل ميلودرامي بالغ الأثر . يستذكر المرء الانتصار الذي أبلغ عنه بخصوص مسرحيته الأخيرة « بستان الكرز » حيث قال : « ليس هناك في مجمل المسرحية طليقة مسدس » . كان الأمر كما لو أن القبضة التي أمسكت بخناق حيوات شخصه عن طريق التوق ، أو الاحباط ، أو السأم ، أو خيبة الأمل ، أو الذنب لا يمكن فتحها إلا بقوة الاحساس . وإذ هي أسيرة افكارها ورغباتها الخاصة فإن شخص تشيخوف تتحدث بحذاء بعضها ، مملئة فراغ الجو بالحديث - شكاوى ، تعنيفات ، عبارات سائرة ، عبارات أسف - بينما تحوّم افكارها بشكل متواصل لا نهاية له حول وساوسها

الخفية الخاصة . ومع قربها من بعضها بعضاً بفعل القرابة العائلية أو الظروف الاجتماعية فإنها تبقى في الجوهر غريبة عن بعضها . ففي حيوانها الصامتة يشكل الضجر محط الانتباه الشديد وتغدو السلبية طريقة للحياة .

هذا ، وإن ما يعطي المسرحية التشيخوفية خاصيتها المميزة هي المؤامرة بين اجزائها orchestration أكثر منه شكل وبنية المجموع الكلي . فالمناء والجو مسكلمان بحيث يخدمان غرضاً بشيويماً ، ويوفران القوة الضامة التي تشد العناصر الدرامية المكونة الى بعضها : الكلمات ، الصمت ، الحركة ، الإشارة ، الوتيرة ، الاضاءة وكل المكونات غير اللفظية الأخرى التي توفر تلك المساهمة البلاغية لمسرحياته . والحاسم في الأمر هو التثقيب الصحيح ، والتضخيم الصحيح ، والجرس الصحيح . وقد دهش طاقم الممثلين والممثلات في « الشقيقات الثلاث » في مسرح موسكو للفنون عندما اكتشفوا أن تشيخوف كان أقل كلفة بكيفية قائمهم لاياتهم منه بالصوت الدقيق لأجراس الكنيسة التي تنبه الى الخروج من المسرح في الفصل الثالث . كتب ستانيسلافسكي لاحقاً : « كان يأتي الى كل واحد منا كلما سنحت فرصة مناسبة ويحاول عن طريق استخدام يديه ، والإيقاع والإشارة أن ينقل إلينا الجو الذي ينجم عن صفارة الانذار الريفية التي تسفع الروح » (٦) . (ومن هذا التقرير يبدو أن غير اللفظي ، بالنسبة لتشيخوف ، يجب أن يكمل ، بل يحل محل اللفظي في التواصل الكلي) . فنعيب البومة ، ونقر الحارس الليلي ، والأغنية التي يشق سماعها وضربة الفأس على شجرة ، و - على نحو مفزع يلزم الشخص بشكل فريد - الصوت النائي البعيد لتحطيم وتر والذي تختتم به مسرحية « بستان الكرز » ، كل ما تقدم قصد منه الاسهام في خلق الجو ، الـ *mood* الهام بمجمله في المسرحية .

وبالمقارنة مع ميترلينك الذي كمنت أهميته في تأثيره المباشر على دراما عصره أكثر منها في أية خاصية تتصل بكنه المسرحية ذاتها فإن

تشيخوف كان اقل تأثيراً في معاصريه مما قد توحى به قامته الحاضرة .
لكن الاجيال التالية أصفت إليه بانتباه اكبر بكثير . وفي الراهن فإن اكثر
من صوت واحد مستعد لأن يؤكد أنه مصدر هام من مصادر الدراما
«العبثية» ، ويصر على وجود صلات قوية تربطه مع بيكيت ، ويونيسكو،
وإداموف ، والبي ، وينتر .

— ٣ —

ضمن هذا الانزياح العام للتوكيد من المباشر الى المائل ، ومن
التراكمي الى الانتقائي ، ومن الاشاري الى اليعائلي كان لفينا
إسهامها المميز .

ففي النوع ، إن لم يكن في الزمن حصراً ، تشغل مسرحيات آرثر
شنيترز موقعاً متوسطاً بين القديم والجديد . والغالب أن يطلق وصف
الانحطاط ، أو تفسخ النزعة الطبيعية على تلك المسرحيات التي كتبها في
التسعينيات : ولا سيما « أناطول » (١٨٩٣) ، « اللهو بالحب » (١٨٩٥) ،
« البقاء الأخضر » (١٨٩٩) « الدوامة » (كتبت في عام ١٨٩٧ ونشرت
في عام ١٩٠٠) . وموقفه هو موقف انسان يناهى بنفسه ، في مسرة
هائلة أو تهكم لطيف ، عن المجتمع الى حد ما ، مجتمع عصره ليؤول
الاشارات الخارجية بدلالة التوترات الداخلية . ويتضح في كل مكان من
أعماله تعليق اجتماعي من نوع ما ، لكنه ليس قاسياً أو فظاً قط .
والاحتجاج ، والهجوم التهكمي ، والاستنكار — لم تكن صيغة شنيترز
« اللبقة للأشياء الكريهة » ، إذا ما استخدمنا عبارة هوفمانستال التي
أطلقها على شغله ، لم تكن أفضل — أو أسوأ — ما بإمكانه تقديمه ، كما
لاحظ ببرود . وقد شخّص بمهارة — كمن كانت مهنته الطب — الأمراض
العصبية للعصر ، السعي الذي لا هوادة فيه وراء المتعة ، الشهوة
الملحاحة ، صفة الزخرفة المبالغ في تحدّ واضح في الحياة في ثقافة
متدهورة ، وقلق إبعاد وإيقاف حتى أوهى نذر التحرر من الوهم . وإذ

كان شاكاً وحسبياً ، ولا نظرياً فقد كان يآلف تماماً ذلك التقليد الفييني الذي يعرف كيف يحول أكثر البصائر انزائاً أو رعباً الى ملحمة أنيقة . وما كان فاعلاً على الدوام في عمله حساسية ممتعة وواقعة ، استجابة للتفصيل الجزئي الهام والكاشف ، وإحساس رفيع الطراز بالعائلة البشرية .

أما مواهب هوفمانستال فكانت من صنف مختلف . فعلى الرغم من إعجابه المبكر والعميق بفن إبسن المسرحي (وهذا ما عبر عنه في مقالاته « الناس في مسرحيات إبسن » (١٨٩١) ، وعلى الرغم من امتنانه ، مع مضي العقد الرابع ، الكثير من أفكار ميتراينك ، فإنه لم يذهب ، بفعل تأثير أي منهما ، الى حد تأليف مسرحياته الاولى بلغة النثر . وفي « البالوحة » (١٨٩٢) وكتبت عندها كان لا يزال في سن الثماني عشرة فقط ، وفي (موت تيتيان) (١٨٩٢) ، وعلى نحو رفيع في « الاحمق والموت » (١٨٩٣) كان يطفئ على شغله موهبة غنائية شعرية مذهلة ومبكرة . أما شخصه ، وهي بمثابة آلات موسيقية عالية الوترية والصداح مفعمة بالتوق الشديد للفهم الذاتي ، وفريسة سهلة للضلال والانحراف ، يؤرقها أبداً الشك وتستبد بها مشكلة معنى الحياة ، كانت جميعها مفوهة على نحو مذهل . وليست تعرف العبارات المترددة والمتعثرة في الخطاب المليتريينكي ، اذ في مقاطعها غنائية محضة مموسقة بشكل درامي .

بالنسبة لكلوديو ، بطل المسرحية الشاب الواهن المحللق في « الاحمق والموت » الحياة هي كل شيء يعاش في « المرحلة الجمالية » الكيركيغاردية . فقداسة الانطباعات هي الهم الأعلى . والأخلاقيات هي قوائم الهزل . والواقع لا يؤثر فيه شيء ولا يحركه إلا على مستوى frisson (*) مثله مثل الشباب في قصيدة إبسن « على المرتفع » (الذي يستمتع بالمنظر الجمالي آن احتراق كوخ والدته ويظل عينيه بيديه « ليصوب المنظر »

(*) الرعدة او القشعريرة .

فان كلوديو يرى الحياة كطيف زائل . وهو لا يتأثر بها الا على المستوى الاكثر ضحالة حتى يأتي الموت نفسه ويحمله على ادراك معنى افعاله الماضية . وتوحى بعض العبارات التي استعملها هوفمانستال بعد ثلاث سنوات او نحوها في « ذكرى راؤول ريختر » بأن هذه « التراجيكوميديا » تحوي قدرا كبيرا من الصورة الذاتية ، ومن « السيكولوجيا الذاتية » : « لقد حويت بداخلي توقا مثلثا : توقا لبراءة الشباب ، وللكهولة ، والانجازات الشنيخوخة . ليتني كنت فيها جميعا في وقت واحد - لكنني كنت اقف بجانب الطريق وحسب » .

ان الحياة ، كما قال احد شخصه لاحقا ، ليست سوى « لعب خيالات » . ومع ذلك ، يبدو كما لو ان اداة مثل هذه الحساسية التي بإمكانها ان تستجيب الى هذه الدوافع الواهية والوهمية كالخيال وتفسرها هي بحاجة (الاداة) الى الحماية من المواقف الاقسى ، والا فانها تتهشم . ولم يكن بوسع هوفمانستال تسجيل وتبيان الدقائق ، والاشياء الصغيرة والرفيعة ، والقوارق الدقيقة المرتعشة التي كلفت بها التسعينيات الا عن طريق البقاء بعيدا عن خضم الحياة . في « المروحة البيضاء » (١٨٩٧) يطيل فورتونيو التأمل في مغامرته بعبوات تبدو وكأنها كتبت من قبل ميتزلينك ، والتي تحدد المجال المحدود للواقع الذي اقتصر عليه الخيال الرمزي للتسعينات شيئا فشيئا :

هذه المغامرة تكاد لا تساوي شيئا ، ومع ذلك فهي
تصيبني بالبلبلة . يجب أن يحذر المرء ، إذ أن « لا تكاد
تساوي شيئا » هي قوام الوجود بالذات : الكلمات ، حاجب
عين مرفوع ، حاجب عين منزل ، لقاء على مفترق طرق ،
وجه يشله وجهها آخر ، ثلاث ذكريات تندمج سوية ، عبير
الزهر على أجنحة الرياح ، حلم اعتقد أنه منسي . . . لا شيء
آخر هناك .

وباجتياز هذه المرحلة كان هوفمانستال ، لا يزال ميالا لرؤية الفن مشتقا من الفن ذاته أكثر منه من الحياة . وقد التفت نحو إعادة خلق الدراما العتيقة في شكل حديث ، الى الكلمات المفناة لأوبرا ريتشارد شتراوس . وعندما شرعت البقية من الدراما الألمانية تولي اهتمامها كله تقريبا الى التغمات النصادحة الجدلة بالحركة التعبيرية ، فان هوفمانستال اولى انتباهه الارستقراطي الى القصة الرمزية القروسطية ، الى مولير المعدل ، الى الكوميديا الخفيفة على طريق غولدوني ، وإلى إعادة قراءة كالدرون .

- ٤ -

يعاف ستريندبرغ التسليم بأنه كاتب رمزي . وعند الإلحاح عليه كان يرى أنه من الأسلم أن يدعى « كاتب طبيعي - محدث » . هذا وتتيح التسمية تصحيحا يأتي في وقته المناسب ، ومن السهولة الخطرة الافتراض بأنه (ستريندبرغ) قد « فاق نموا » بكل بساطة النزعة الطبيعية مع مرور الأيام . وفي وقت يرقى الى ١٨٩٠ علت في أنحاء كثيرة من أوروبا أصوات تعلن أن النزعة الطبيعية قد قضت ، *überwunden* ، واندرحت . وعندما امتلكت تلك الأعمال التجريبية والجديدة على نحو مربع - الاستكشافات الأسطورية في « الى دمشق » ، اللرونة الجريئة في « مسرحية الحلم » ، والافانتازيا الخرافية في « عروس التاج » و « البجعة البيضاء » - والتي كتبها ستريندبرغ حوالي منعطف القرن ، أقول امتلكت العين المعاصرة ، فان الاستجابة الطبيعية تمثلت في رسم مسرحيات الحجر (أي الإقتصار على عدد محدود من الممثلين) اللاحقة وذلك بشكل تطور خطي كان المتوقع من مسرحيات ستريندبرغ اللاحقة أن تقتفيه بكل وثوق ، وتخطيها في شكل تقدير استقرائي *extrapolation* يأخذ ستريندبرغ على الدوام بعيداً عن النزعة الطبيعية لسنواته البكرة والتي أصبحت قديمة وبطل استعمالها .

على أنه ما على المرء سوى أن يقارن العبارات التي استخدمها ستريندبرغ في لاحق حياته لتعريف مفهومه عن « المسرح التلمحي » مع اعلاناته في مقدمته لـ « مس جوليا » قبل نحو من عشرين سنة ليلاحظ كم هي العبارة « كاتب طبيعي - محدث » ملائمة في مثل حالته . ومع الاستفادة من مزايا الإدراك الخلفي (أي بعد انقضاء الحادثة) hindsight فإن من الواضح أن هذه المقدمة ، والتي تحتاج بقوة في صالح النزعة الطبيعية بالاسم ، كانت تتوقع بنشدبدها على العشوائي ، والمتقطع ، والعارض ، الكثير مما أتى لاحقاً . وكما كتب الى ادولف بول في كانون الثاني ١٩٠٧ فإن ما كان ينشده في فنه الناضج هو ذلك النوع من الهزل « التلمحي في شكله ، والموضوع البسيط المعالج بعمق ، والنسخة القليلة والمنظورات الواسعة ، والشيء المتخيل بحرية لكن المستمد من الملاحظة ، والخبرة ، جميعها مدروس بعناية » . وعلى الرغم من أن هذا أبعد من أن يمثل نوعاً من تكوص بسيط الى ذلك النوع من الطبيعية الذي تبناه في الثمانينيات ، فإنه يفصح ، رغماً عن ذلك ، عن فلق مميز من جانب ستريندبرغ - حتى في لحظات الشدة الكبيرة ، والرؤيا التخيلية ، والحدس الوهمي - لكي يكون دائماً بعيداً عن حقائق الحياة ، وعن « الملاحظة » ، وعن « الخبرة » . لكن ، حتى عام ١٩٠٧ ، اقترن هذا القلق مع الاعتقادات الجديدة والمنظورات الجديدة التي اعطته إياها « لؤمته الجهنمية » : الإيمان بواقع جواني جازم ، الاحساس بالمنطق الجواني للامنطق ، وإدراك سيادة تلك القوى (داخل الفرد وخارجه سواء بسواء) التي لا تقع كلية تحت السيطرة الشعورية .

وعلى الرغم من أنه كان مدركاً - كما لم يحدث من قبل قط - للكرب ، والتحول ، والشكوك ، واللا يقين المرتبط بالرؤية الجديدة للواقع والتي أفرزتها أزمته الحالية ، فإن أعماله الأخيرة ليست بأي شكل انكفاء بسيطاً الى داخل نفسه . صحيح أن الاحلام لم تنفك عن استهوائه واشغاله . ففي « الى دمشق » (والتي بشخصها المغفلة من الاسم ليس لها (الشخصوص) صفات الأنماط ولا الافراد بل إن هي

إلا مؤشرات على الحالات العقلية والعاطفية) ، وكذلك في « مسرحية الحلم » فإن ستريندبرغ كان يتلمس « الشكل المتقطع لكن المنطقي في الظاهر للحلم » :

أي شيء يمكن أن يحدث ، وكل شيء محتمل وممكن . فالزمان والمكان معدومان . وعلى خلفية غير ذات أهمية للواقع فإن الخيال ينسج ويحرك نماذج جديدة : خليط من الذكريات ، والخبرات ، والأفكار الحرة ، والسخافات ، والبدع . والشخصيات تنشط ، وتتضاعف ، وتتعدد . وهي تبخر ، وتبلور ، وتتبعثر ، وتتناحي . لكن شعورا واحدا يسيطر عليها جميعا ، شعور الحالم .

ولا تعطى هذه العبارات صورة اجمالية لأكثر الاستراتيجيات جراحة فحسب بل تشدد كذلك على أسلوب من التواصل المسرحي كان القرن الجديد سريعا في تمييزه على أنه ملائم بشكل خاص لشرطه ، وحالته ، والذي وظفته مسارح الحركة التعبيرية والحركة السورالية ، في غضون بضعة سنوات ، بشكل كامل . كانت « الى دمشق » اعلانا بلاغيا بأن لا علاقة للعلم بالإيمان ، وأن العقلانية تقف عاجزة عندما تواجه غوامض الحياة العميقة الغور . هذا ، وقد آلت التحويلات ، أي اتحاد شيء بآخر ، الى أن تهيمن على تفكير ستريندبرغ ، مثلما فعلت بالنسبة لريكه في « سوناتات الى أورفيوس » بعد نحو من عشرين سنة . لقد وفرت الأحلام الواسطة لإعطاء شكل للعشوائية الواضحة — في عملية مزج ، وتحويل ، وتفكيك . كما وفرت هويات متعددة واسقاطا للذات في تنوع لا نهائي ، وفرصة لتوضيح واقع مشوه . لقد استفرقت الحقيقة الاقتوائية للأحلام ومنطقيتها الذاتية (والتي تنحو الى أن تظهر قليلة الأهمية بشكل عبثي عندما ينأى بها الزمن واليقظة) تماما وخرقت الغشاء الرقيق الذي يفصل الحياة عن الفن .

لكن ستريندبرغ لم يظهر أي ميل ، عندما شرع في كتابة مسرحيات الحجر (أي ذات العدد المحدود من الممثلين) ، الى أن يتخلى عن

سيطرته على الواقع بالشكل الكامل كما يفعل المرء في الحلم . كان مستعدا للموافقة على بعض التنازلات - على الإلهام ، الانتشاء . لكن كانت هناك حدود واضحة :

أحيانا أفكر بنفسي كواسطة : يأتي كل شيء بسهولة تامة ، وينصف لا شعوري ، بقليل جدا من التخطيط والحساب ... لكنه لا يأتي بأمر مني ، ولا يأتي ليسرني (تشديد على ياء المتكلم) .

هناك سيطرة ، على المؤكد ، من النوع اللاشعوري حتى أحيانا فقط . لكن التطور يشوي في الموضوع والجو ، أكثر منه في أي شيء محدد المعالم كالحبكة . والرغبة تذهب إلى الغوص وراء الوجهة ، وتحت السطح ، وتعرية المرأة والرجل بغية اظهار الواقع المشوه ، وكشف عمليات التفكير الفاسدة والتأويلية خفف الكلمات . ف « العاصفة » المخافتة في بعثها جو أواخر الصيف (وهي بهذا تذكرنا بقوة بميترا لينك) تنتقل من هياج العاصفة المبكرة الى الهدوء الذي يكمن وراءها ، رابطة مسبرة الفصول مع مرور الانسان خلال أعمار الحياة ، ومعالج الطبيعة مع الأرض الداخلية للنفس .

وفي « البيت المحترق » حيث تعري خرائب البيت المكشوفة التاريخ الغابر للأشياء نرى الرمزية بشكل أكثر وضوحا . ولا تزال هناك عناصر متبقية من تخطيط مسبق - منذ الأيام التي شهدت تسمية مؤقتة للمسرحية « حائك العالم » - حيث نرى التشديد على أن كل خيط من الحياة هو ويجب أن يكون غافلا بالضرورة عن دوره في التصميم الإجمالي إلى أن تتم حياكة آخر خيط ويصل النموذج إلى اكتماله . ويصل التلميح إلى ذروته أخيرا في « سوناتة الشبح » : « إنه عالم التلميح » - كما يعلن ستريندبرغ - « حيث يتحدث الناس بأنصاف نعومات ، وأصوات مكتومة ، وحيث يخجل المرء من كونه بشرا » . والاعدم - كما لدى تشيخوف

وهو فمانستال - يقع في المركز من العالم ، فالصمت أسلوبه ، والشك فيما يقوله الآخر هو قوته المحركة .

في هذه المسرحيات يجتمع شيان . فمن نحو كان هناك التشجيع الذي استمده ستريندبرغ من التناظر مع موسيقى الحجرة في علاقتها مع المقطوعة الموسيقية أو وكسترا ليا بالكامل . وهو تواق إلى عقد المقارنة ، إلى أن يدعو مسرحياته الأخيرة « آخر سوناتاته » ، وإيراد التسميات ، القفلة coda ، والتحميل الموسيقية الختامية cadenza ، الإمساك عن الحركة ، والإشارة إلى المصاحبة الموسيقية التي تؤلف بين شتى العناصر في الدراما : الإهداء المسرحي ، الإضاءة ، الحركة ، والكلمات . ومن نحو آخر ، كان هناك كرهه الدائم للمهيا للعرض على الخشبة ، والطنان ، والصادح ، والاستثنائي في المسرح . وقد أهد نفسه ليقود المكبوت ، المستحوذ على الحذق ببساطة ، المحوّر بنعومة ، وليستميل إلى القراءة بين السطور والاستماع إلى ما بين الكلمات ، والتحميل الفترات الفاصلة - الوقفات ، فترات الصمت ، الانقطاعات - بالمعزى العميق . ويصبح الأشخاص في توازنهم في المسرحية بين ملموسية « الشخصيات » وتجريد المفاهيم المشخصة الصور الفارقة لبشرية معذبة . وقد كانت هذه قبل غيرها هي التي حفزت يوجين أونيل إلى أن يعلن في عام ١٩٢٤ أن « ستريندبرغ هو بشير كل ما هنالك من حداثة في مسرحنا المعاصر . . . الأكثر حداثة من كل المحدثين » .

الحواشي :

- ١ - كنت هامسون في مقال « من الحياة اللاشعورية الى العقل » في Samtiden (١٨٩٠) ص ٣٢٥ وما يلي .
- ٢ - مقتبسة في «نقاط علام في المسرحية المعاصرة» ، ج. تشياري ، (لندن ١٩٦٥) ص ٨٣.
- ٣ - يوهان شلاف « موديس ميتزليينك » (برلين ١٩٠٦) ص ٣١ .
- ٤ - ميتزليينك ، مقدمة لمسرحيته « أنابيللا » ، ترجمة لمسرحية جون فورد « انها ماهرة واأسفاه » .
- ٥ - ميتزليينك ، مقدمة Les Disciples à Sais les Fragments de Novalis
- ٦ - أنظر « تشيخوف في طبعة أوكسفورد » تحرير رونالد هينغلي ، مجلد ٣ (لندن ١٩٦٤) ص ٣١٥ .

الدراما الحديثة

من فيديكند الى بريخت

بقلم : مارتن ايسلن

- ١ -

في الصراع المرير من اجل المذهب الطبيعي في المسرح شكلت ألمانيا ، دون ريب ، ساحة الصراع الرئيسة . إذ ان ألمانيا كانت البلد الذي لقي فيه معلما الحركة الكبرى ، أبسن وستريندبرغ ، اعترافاً دولياً : ففي وقت باكر يرقى الى عام ١٨٨٦ عرضت شركة Meninger (رغم أن ذلك كان خلف الكواليس تقريبا) مسرحية « الأشباح » ، لكن المسرحية شهدت عرضها العلني والناجح في مسرح Berlin Residenztheater . أما مسرحية « الأب » لستريندبرغ فقد عرضها مسرح أوتو براهم Freie Bühne (المسرح الحر) ، والذي غدا البؤرة المحورية لاشاعة وترويج المسرحية الحديثة ، في العام ١٨٩٠ في تشرين الأول ، أما مسرحية « مس جوليا » فقد كان عرضها في نيسان عام ١٨٩٢ . وكان جورج برانديس « الناقد الدانمركي الكبير ، قد مهد السبيل لحدوث اختراق للمذهب الطبيعي في ألمانيا : فقد عاش في برلين من عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٨٣ .

هذا ، وقد ظهرت المسرحية الطبيعية الألمانية الجنسية في عام ١٨٨٩ مع مسرحية (قبل شروق الشمس) لفيرهات هاوبتمان ، وهي مسرحية سوداوية على النمط الابسنى تتناول صور الافساد الناجمة عن الادمان الكحولي الوراثي . على أن النجاح الحاسم لهاوبتمان تمّ

بفضل مسرحية « النساجون » (وقد عرضت لأول مرة من قبل المسرح الحر في شباط عام ١٨٩٣) ، وهي مسرحية تعدم البطل الفرد وتستعيز عنه بطائفة كاملة من الشخصيات تتمثل في نساجي سيلزيا المسحوقين . ومن اللافت أن رد الفعل على هذا التصوير الفوتوغرافي للواقع الخارجي المشغول بعناية تامة ، في الدراما الطبيعية الصبغة كان متوافقاً مع أول ظهور لها . ذلك أن مسرحية فرانك فيديكند (١٨٦٤ - ١٩١٨) « يقظة الربيع » كانت قد ظهرت في شكل كتاب في زوريخ عام ١٨٩١ حتى قبل العرض الأول لـ (النساجون) . ومن المسلم به أن مسرحية فيديكند قد اعتبرت أنها من البداءة بحيث تعذر عرضها : ولم تصل الى خنبة المسرح إلا بعد خمس عشرة سنة ، في تشرين الثاني عام ١٩٠٦ .

وقد بني رفض فيديكند للمذهب الطبيعي على ازدرائه لصغر عقل الطبيعيين ، ومحدودية أهدافهم السياسية والاجتماعية ، وتفاهة اهتمامهم بتصوير التفاصيل الخارجية . تقول إحدى الشخصيات في كوميديا فيديكند الهجائية (العالم الشاب) : « عندما تعيش الطبيعة لمدة أطول من من اللازم فان ممثليها سيعملون ، كسباً ليسهم ، كشرطة سرية » . هذا ، وقد ازدرى فيديكند الاصلاحية المحترمة وذات الصبغة الاجتماعية - الديمقراطية لرجل من أمثال غيرهارت هاوبتمان الذي حاول أن يصلح المجتمع دون التعرض لأساسه الصحيح ، الأخلاقية البورجوازية . وقد ألفى نفسه أكثر هدماً بكثير ، وأقل صحية ونجاعة بكثير ، ولهذا السبب بالذات أكثر حداثة بكثير من هاوبتمان الذي كان يكن له أيضاً عداً شخصياً لأن هاوبتمان كان قد ضمن مسرحيته « قدوم السلام » (١٨٩٠) بعض التفاصيل التي تمس الخلفية العائلية لفيديكند والتي كان قد أطلع عليها في سرية تامة .

في أحد دفاتر الرسم لديه رسم فيديكند جدولا كاملا من السمات المتباينة ميزت فيديكند وهاوبتمان كنموذجين أصليين على طرفي نقيض : فإذا كان هاوبتمان غريباً وجد فيديكند نفسه أنانياً ، وإذا كان هاوبتمان ينتمي الى النهار شعر فيديكند أنه جزء من الليل ، وإذا كان هاوبتمان

فنانا ودّ فيديكند أن يكون مفكراً ، وإذا انتمى هاوبتمان للريف وجد فيديكند نفسه منتمياً للمدينة الحديثة وجزءاً منها ، وإذا شابه هاوبتمان شخصية من طراز إيسن فإن فيديكند كان « بيرغينت » ، وإذا ظهر هاوبتمان كـ « كائن أخلاقي ينجز » مع ذلك ، عملاً باهراً كسيد اقطاعي كبير فإن فيديكند كان يعتبر نفسه « رجلاً عملياً عليه أن يشق كل خطوة يخطوها على الطريق » ، وإذا كان هاوبتمان « فائناً » لكن غير مخلص ، وعدم وفائه هذا ، وتلذذه بجمال فارغ الكلام يفسد نشاطه بالكامل « فإن فيديكند كان يسم نفسه بأنه « صادق » رغم أنه كرهه » .

هناك الكثير من الحقيقة في تقويم فيديكند هذا . فهاوبتمان ، الذي عاش عمراً يزيد عن عمر فيديكند بخمس وعشرين سنة وتوفي بعد الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٦ ، وهو الكلاسيكي العفيف والمتحرر من الوهم قد سمح لنفسه - تأسيساً على أكثر التأويلات تسامحاً - بأن يستغل من قبل الحكم النازي كشيء ثمين للدعاية ، بينما ترك فيديكند الذي توفي في الأشهر الأخيرة للحرب العالمية الأولى تأثيراً أكثر حسماً وأكثر ديمومة ، ويمكن أن يرى ، راهناً ، على أنه الأكثر جرأة بكثير ، والأكثر تقدماً ، والأكثر حداثة بحق ككاتب مسرحي .

كان على كل من هاوبتمان وفيديكند أن يتجاوزا مرحلة الواقعية الخارجية المنفذة بدقة وعناية مثلما كان على إيسن وستريندبرغ أن ينخطياها ، إيسن إلى الرمزية ، وستريندبرغ إلى الرؤى الخلمية المفاخرة . ونظراً لأن هاوبتمان قد تلذذ ، كما لاحظ فيديكند بكل دقة وذكاء ، بجمال فارغ الكلام ووضع توكيداً لا داعي له على الفتنة لأن في صلب حساسيته كانت تثوي نواة رخوة من العاطفية ، فإن هاوبتمان تجاوز الواقعية الخارجية بارتداده إلى رومانطيقية محدثة معسولة . هذا ، وتشكل مسرحية هاوبتمان Hannele (عرضت أولاً في عام ١٨٩٣ ، وأعيدت تسميتها فيما بعد بـ : Hanneles Himmelfahrt) نقطة هذا الانتقال ، وهي توفر أيضاً نقطة مقارنة مضيئة مع مسرحية « يقظة الربيع »

لفيديكند ، وهي مسرحية تعالج أيضا مشكلات الاطفال ، وكذا تنتقل من المشاهد الطبيعية المحضة الى الواقع الحلمي الجواني .

في هائل نشهد موت طفلة فقيرة من الطبقة العاملة في إحدى الاصلاحيات . وبينما ترفد هائل ميتة فإنها تشاهد الجند السماويين بينما يظهر المعلم الذي تحبه كالمخلص الذي يقودها ، بعد أن يلقي خطبة شعرية منمقة ، الى مملكة السعادة الأبدية ، في الحين الذي تصدح فيه فرقة كورال ملائكية بإحدى الترانيم . إنه مشهد مؤثر بشكل كبير ، لكنه عاطفي بالكامل . في « يقظة الربيع » يريد البطل غلام المدرسة ميلكيور غابور الذي ادعى أبوة طفل غير شرعي لفتاة تناهز الرابعة عشرة وقتلها بصورة غير مباشرة ، لأن والديها اخذاها الى إحدى المجهضات ، يريد أن ينتحر . وفي المقبرة يظهر صديقه موريتز الذي قتل نفسه لأنه لم يستطع تحمل الفشل في الامتحان خارجاً من رسمه وهو يتأبط رأسه ، ويدعو ميلكيور الى الانضمام اليه في موته . وإذ بسيد مقنع (اعتاد فيديكند نفسه أن يلعب دوره) يظهر ويدافع عن قضية الحياة ، وفي النهاية يتخذ ميلكيور قراراً بمواصلة العيش .

وعليه ، فبينما يتم إدخال عنصر الحلم في مسرحية هاوبتمان ليحول مأساة موت الطفلة الى عاطفية مريحة ، فإن العنصر الخيالي في مسرحية فيديكند يأتي ليفاقم منظر الرعب الغريب الشكل للحالة رغم أن الحياة في النهاية تنتصر . وهكذا فإن هاوبتمان يتقلب في موت معسول بينما يختار فيديكند المواجهة القابضة ، والقاسية والغريبة مع الحاجة لمواصلة العيش .

وفي تطورهما اللاحق يرتد هاوبتمان بالتدرج الى رومانسية ما قبل طبيعية وأخيراً الى الكلاسيكية بينما يتقدم فيديكند بعزم صوب موقف متنامي الثورية يتطلع الى الامام .

لقد كمن مغزى الطبيعية في تطور الحركة الحداثية في الدراما في
تبنيتها للموقف العلمي بافتراضها أن الحقيقة هي القيمة العليا في النهاية ،
وأن الجمال بدون الحقيقة هو تناقض في التعابير . على أنه لا يمكن لوصف
السطوح الخارجية سوى أن يكون المرحلة الأولى ، إذ أنه سرعان ما اتضح
أن المظاهر الخارجية لا يمكن أن تجسد الحقيقة كاملة . وقد قاد هذا
في الرواية الى طريقة الاستبطان في المنولوج الداخلي ، وإلى الراوي
الذاتي عند هنري جيمس . وفي الدراما تمخض عن استخدام إبسن
للموز ، وستريندبرغ لمسرحيات الأحلام ، واستخدام تشيخوف للحوار
السطحي للإشارة الى الحقيقة المتوارية ، حقيقة النص التحتاني غير
المنطوق الثاوي وراءها ، ونزوع فيديكند الى الواقعية المفاخرة للشخص
والمواقف المصورة بصورة كاريكاتورية غريبة الشكل . بقيت الواقعية
هدف جميع هذه الجهود والتجارب ، لكنها واقعية أكثر واقعية ،
وأكثر صدقا الى حد كبير من واقعية الواقع الخارجي الصرف .

وفي حالة فيديكند سار عزمه على التوصل الى طبقة أعمق من
الحقيقة عن طريق التصوير الكاريكاتوري الخارج على المألوف والفكاهة
السوداوية جنباً الى جنب مع طرّق موضوعات محرمة (تابو) حتى
الآن . هذا ، وقد أتت « يقظة الربيع » بسابقة عند تضمينها مشهداً في
مرحاض يودع فيه أحد تلاميذ المدرسة بطاقات تحمل صور عاريات من
المعرض المحلي كانت تشكل أساس استيهاماته الاستثنائية . (في عام
١٩٠٠ وصل آرثر شنيترز (١٨٦٢ - ١٩٣١) الى حد عرضه الفعل
الجنسي نفسه على خشبة في استكشافه التهكمي الغد للعنصر الاجتماعي
في « الجنس Der Reigen (الرقصة الدائرية ، والتي اشتهرت في العالم
فيما بعد في الفيلم المشوه بشكل كبير والفائق العاطفية La Ronde)
وقد تداولت الايدي كتاب المسرحية لكنه لم يصل الى خشبة حتى عام
١٩٢٠ - وعندها أصبح موضوع المحاكمة) .

وعلى تقيض ستريندبرغ (والذي حملت زوجته الثانية ، فريدا
أوهل ، بطفل غير شرعي من فيديكند - في عام ١٨٩٧ - بعد فترة قصيرة

من إخفاق زواجها . غريب هو تداخل الأهواء والعداوات الشخصية مع المجادلات الكبرى في التاريخ الأدبي !) فإن فيديكند لم يكن إطلاقاً كاره نساء : لقد كان رائد الحرية الجنسية ، للرجال والنساء ، ولعب في ألمانيا في العقدين الأولين من هذا القرن الدور الذي لعبه د. هـ. لورانس في بريطانيا في العقدين الثالث والرابع . بالنسبة لفيديكند كان فصل الجانب الروحي للحياة عن الجانب الجسدي الهرطقة القسوى . فالجسد بالنسبة إليه له روحه الخاصة به ، فليس في الطبيعة ما هو غير محتشم . وقد رأى في الدافع الجنسي قوة بدئية ، قوية كالماء والجزر أو تيار الأنهر الجبلية ، قوة يجب على الإنسان أن يروضها كيما يستطيع السيطرة عليها واستخدامها في زيادة سعادته . لكن إذا كان هذا ليحدث ، يحتاج فيديكند ، فلا بد عندئذ من إتاحة الفرصة لمناقشة هذه القوة من قوى الطبيعة بالصراحة والموضوعية كما أمة ظاهرة طبيعية أخرى . إن « نقطة الربيع » هي دفاع قوي من التربية الجنسية للأولاد . والمرحيتان عن لولو (وكتبنا أصلاً كسرحية واحدة من خمسة فصول في ١٨٩٢ - ٤ ، وانقسمت لاحقاً إلى مسرحيتين منفصلتين « روح الأرض » و « صندوق باندورا » لانعدام فرصة عرض الفصلين الآخرين وبشتملان على السحاق والبغاء على المسرح ، وعليه فقد جمع فيديكند الجزء الأول في مسرحية مكتفية بذاتها) واللذان ينظر إليهما عادة على أنهما تصوران امرأة شريرة مميتة تسقي الموت الزوالم لجميع الرجال في حياتها ، تطرحان ، في الواقع ، القضية المعاكسة : فلولو هي امرأة طبيعية تماماً تتبع بشكل عفوي دوافعها الجنسية ، وإليس لديها نوايا شريرة : فالرجال في حياتها إنما يصابون بالنكبات بسبب المطالب اللاعقلانية للأخلاقية والاحترام التقليديين ، والتي تشرع أن المرأة يجب أن تظل ملكية زوجها وتحكم بالعار على أي رجل لا يمكن لزوجته أن تظل مخلصه بشكل كامل له ، كما تحكم عليه بالسخرية والانتحار . إن لولو هي شخصية تتسم بالبراءة النقية غير المفسدة ، فالمجتمع هو المريض لا هي .

كان تأثير أفكار فيديكند عن الجنسية واسعاً . وعندما توفي قال عنه بريخت بأنه هو « واثق ومستوي وسترندبرغ من المرابين العظام في أوروبا الجديدة » .

لكن تأثير فيديكنند لم يكن إيديولوجياً فحسب . فقد كان حاسماً بشكل مماثل ، وإن لم يكن أكثر ، في مسألة تقنية الكتابة المسرحية .

وبسبب من أنه كان يزدرى الحذقة المنفذة بعناية في المذهب الطبيعي ، ولأنه كان إيديولوجياً في الأساس ، مقاتلاً في سبيل أفكاره ، ونظراً لأنه استخدم طرائق الكاتب الهجائي والرسام الكاريكاتوري فإن فيديكنند شكل أحد المؤثرات الرئيسة التي أقصت الكتابة المسرحية عن انطباعية الدراما الطبيعية التي جمعت مؤثراتها من مجموعة ضخمة من التفاصيل الدقيقة ، وهذا هو مذهب تنقيطية حقيقي *pointillisme* في التقنية المسرحية . كذلك فقد اعتمد التيار الرئيس في مواصلة الطبيعية ، ورمزية ميتراينك ، وإيسن في سنواته الأخيرة ، أو الرومانسية المحدثة لهاوبتمان وهوفمانستال لاحقاً ، على مؤثرات الجو الغامضة . ففي بريطانيا تمثلت هذه النزعة في رسومات بيردزلي أو المسرحيات من قبيل « سالومي » لويلد . هذا ، وقد رفض فيديكنند اعتماد أنصاف الأصوات الغامضة لهذا الفن الجديد في الأجواء والمناخات السائدة . وقد اختار المؤثرات الجريئة والمباشرة . وليس مصادفة أن يكون هو الحلقة الأولى التي تصل بين تقليد البرناتسج الغنائي الألماني الراقص (الكباريه) وخشبة المسرح التقليدية .

في عام ١٩٠١ افتتح كباريه (الجلادون الأحد عشر) في ميونيخ ، وهو نتاج جهود متضافرة لمجموعة من الكتاب والرسميين الطبيعيين - يمثل تعاون الرسامين والشعراء أحد السمات البارزة في تشكيل مثل هذه الاتجاهات الجديدة - وفي هذا المكان بالذات أنشد فيديكنند أغانيه بمرافقة الغيتار . هذا ، العنصر الكباريثي (أي الغنائي الراقص) - الاسكتش القصير ذو الضربات الواضحة والذي يهدف الى انتاج شكل مفاهيمي ومكثف من التعليقات على الواقع الاجتماعي - هو مكون أسلوبه هام في مسرحيات فيديكنند . هنا تفسح الانطباعية المجال امام أولية الأفكار المقرر التعبير عنها - **التعبيرية** . على أنه من المثير للاهتمام أن فيديكنند أحجم عن استخدام الاغاني الكباريثية في مسرحياته . كان

بريخت - بتأثير من فيديكند ، على الغالب ، - هو الذي اتخذ تلك الخطوة المنطقية التالية . ومن ناحية أخرى فقد أحب فيد يكند أن يستخدم صورة السيرك في مسرحيته : فاتحة مسرحيتي لولو ، على سبيل المثال ، يتلوها مدرب للحيوانات البرية يقدم لولو كأفعى خطيرة .

جميع هذه المحاولات يجب النظر اليها كمحاولات لتنفيذ البرنامج الاصلي للطبيين بطريقة أكثر تأثيراً ، وأكثر جذرية ، وأكثر ثورية . وإذا رام الطبيعون الحقيقة ، الواقع من دون تلميع أو زخرفة ، فإن من الواضح أن الاختصار على تصوير التفاصيل السطحية لن يجدي نفعا . إذ على الكاتب المسرحي أن يفوس إلى ما وراء سطح المظاهر الخارجية ، ووراء الاحاديث الصغيرة المؤدبة عند احتساء فناجين القهوة والتي افرزتها الطبيعية بشكل حتمي . ومن ناحية أخرى ، فإن الدافع وراء تصوير الحياة كما هي فعلا قاد الى عدد من الاكتشافات الهامة التي جعلت الحوار المسرحي أكثر طبيعية مما خاله قط إيسن ، أو زولا ، أو هاوبتمان الشاب . لقد كان تشيخوف هو الذي لاحظ أن ما لا يقال بوضوح في الحوار ، وحتى ما لا يلمح اليه إلا بالكاد ، هو العنصر الدرامي الحاسم في الغالب : في الفصل الأخير من « بستان الكرز » يتم التعبير عن إخفاق لوباخين في اعلان حبه لغاريا بصورة غير مباشرة تحت غطاء حوار تافه عن الارتداء الخاطئ لحذاء الكالوش المطاطي . ومن ناحية أخرى فقد توصل فيد يكند الى اكتشاف آخر له أيضا نتائج البعيدة الأثر : فقد رأى أن الناس لم يكونوا ، في الأغلب ، يصفون الى بعضهم بعضا ، وأنه لا يوجد في الحياة الواقعية ، تبعاً لذلك ، أي حوار على الإطلاق - مجرد مونولوجات تسير بشكل مواز لبعضها . ونحن واجدون في مسرحيات فيديكند المرة تلو المرة مثل هذه المونولوجات المتقطعة بما لها من أثر مسرحي كبير في الغالب : فبالنسبة للجمهور يصبح التوتر الناجم عن رؤية شخصيتين يتحدثان الى بعضهما دون أن يكون هناك تواصل ،

لا يطاق : إذ أن الجمهور يلاحظ ما ليس بمقدور الشخصيات أن ترى ، وهو تحديداً أن فرص إقامة علاقة ، وحلّ معضلة ما ، قد تم تفويتها على نحو مؤس .

في ختام الفصل الأول من مسرحية « ماركيز كيث » (١٩٠٠) يطلب الى الماركيز - والذي كان في واقع الأمر محتالاً وجوالاً باسم شركات مزورة - من قبل صديق طفولته شولتز أن يعرفه بالمباهج الحسية لميونخ . ومن ناحية أخرى تحاول زوجة الماركيز غير المسجلة على اسمه ، مولى ، أن تثنيه عن مهنته المحفوفة بالمخاطر ليأتي ويعيش عيشة مريحة مع والديها في الأمان الذي توفره البلدة الريفية بوكبورغ . تسير المحاورة التي تؤذن بإسدال ستارة الفصل الأول على النحو التالي :

مولى : إذن أنت قادم الى بوكبورغ ؟

الماركيز : أود أن أعرف كيف يمكننا أن نجعل منه (شولتز) رجلاً شهوانياً .

هنا يحقق الحوار اللاتواصلي أثراً لافتاً من حيث هو مفارقة مسرحية تهكمية .

وفيد يكنند نفسه يجب أن يرى في سياق تقليد أقدم : الراديكاليين الثوريين لحركة Sturm und Drang (العاصفة والشدة) في الربع الأخير من القرن الثامن عشر ، الواقعيين الأوائل في مطلع القرن التاسع عشر ، ولا سيما جورج بوخنر (١٨١٣ - ٢٧) الذي لم تعرض مسرحياته الثلاث الحديثة على نحو مذهل على خشبة المسرح إلا منعطف القرن العشرين ، وكريستيان ديتريتش غراب (١٨٠١ - ٣٦) العبقرية العنيفة المستاءة ، وقبل كل شيء التأثير الثوري لكتابات فريدريك نيتشه ، والذي شكل هجومه على الأخلاقية البورجوازية وقاعدتها المسيحية نقطة الانطلاق في محاولات فيد يكنند لتشكيل أخلاقية جنسية جديدة . على أنه ليس هناك أدنى شك في أن هذه كانت ، بمعزل عن تأثير فيد يكنند الخاص ،

بعض المصادر الأساسية للحركة التي أصبحت تعرف بالحركة التعبيرية الألمانية ، على الرغم من أنه لا يزال هناك إلى اليوم شك كبير في إمكانية القول بوجود مثل هذه الحركة .

هذا ، وقد نحتت التسمية - الحركة التعبيرية - نفسها في فرنسا عام ١٩٠١ - على يد الرسام هيرفيه الذي استخدمها لوصف فنانيه من أمثال فان غوخ ، وسيزان ، وماتيس ، وغوغان . وقد استعملت لأول مرة في ألمانيا في مجال الشعر حوالي عام ١٩١٠ . وبحدود عام ١٩١٣ وسمها أحد منظريها الأوائل بأنها حركة تتميز ببذل الجهد لـ « التركيز ، والابجاز ، والتأثير ، والشكل المتين البناء والبلاغة العاطفية القوية » . وأضاف الناقد نفسه ، ليونور ريبكيكهون : « ذهب أدراج الرياح أيام أنصاف الأصوات والفروقات الدقيقة ، وتلاؤ الأضواء القوية في الكلمة أو الصوت أو اللون ، والهجر الرقيق والمزج الشامل للأجواء الفنية ... اعتقد أننا سنحوز على بعض الكتاب المسرحيين » .

وهذا هو الدافع نفسه الذي حدا ببعض الكتاب أمثال فيد يكند الى رفض الطبيعية وأنصاف الأصوات الغامضة والأجواء الشعرية الرومانسية المحدثة للحركة الرمزية التي أدامتها (الحركة) . لكن موقف التعبيريين كان أكثر راديكالية بشكل كبير من موقف فيد يكند . وقد رفض الكثيرون منهم - ويجب التأكيد بأن التسمية « تعبيري » قد أطلقت على تنوعة واسعة من مختلف الكتاب المتباينين جداً عن بعضهم - تمام الرفض أي انشغال بالواقع الخارجي . وكما ساق ناقد ومنظر آخر من منظري الحركة التعبيرية ، كورت بينتهاوس ، القول : « في الفن لا تسير عملية التحقق من الخارج نحو الداخل ، بل من الداخل نحو الخارج ، والمسألة هي : يجب مساعدة الواقع الجواني على أن يحقق ذاته من خلال وسائط الروح » . وعلى المؤكد فقد كان استخدام فيد يكند للوقائع الجوانية المجسدة ، مثل السيد المقتنع في المشهد الأخير من « لحظة الربيع » ، مثلاً على هذا الاتجاه . لكن الأكثر قوة من هذا هو تأثير ستريندبرغ في

اخرى انتاجه والذي وقّرت ثلاثيته « الى دمشق » (١٨٩٨ - ١٩٠٦)
النموذج لنوع المسرحيات التعبيرية ، والتي غالباً ما ينظر اليها كبُحث
الكائن البشري عن التجدد الروحي من خلال سلسلة من المراحل على
طريقه الصاعد . ولمرة واحدة فقد عقد الكاتب العزم على جعل مسرحيته
الإسقاط الخارجي للواقع الجواني (والذي لا يمكن أن يكون سوى العالم
الجواني الشخصي - ولذلك المتمركز حول الذات - للكاتب) . وقد
اختزلت المسرحية ككل نفسها الى الـ : مونودراما (يمثلها شخص واحد)،
حيث أصبحت فيها جميع الشخصيات الأخرى إما إسقاطات لشخصية
الشخصية الرئيسة (وعليه فان الدراما التعبيرية تزخر بأشخاص
Boppelganger ، وهي شخصيات لا تشكل سوى مظاهر لشخصية
البطل التي انشطرت (المظاهر) وتقلدت وجوداً مستقلاً) او مجرد
اصفار مشاهدة من الخارج ، « أدوات تلقيم » لتأملات الشخصية
المركزية في ذاتها . وعليه فإن المسرحية التعبيرية ذات النموذج الاسمي
تصبح stationendnama (مسرحية آلام passion بمعنى ان كل
مشهد يوازي إحدى مراحل الصليب على طريق الافتداء أو الطريق الى
الجلجلة) .

واذا اقلعوا عن الاهتمام بالواقع الخارجي فان الكتاب المعنيين فقدوا
الاهتمام في مسرحياتهم بخصائص الناس الفردية : فقد أصبح البطل
ببساطة « أنا » المؤلف ، شاباً مجهول الهوية يشق طريقه نحو التحقق
الذاتي ، بينما تضاعف الناس الذين التقاهم على الطريق الى « رجل » ،
« الأب » ، « الأم » ، « الصديق » ، « الفتاة » ، « العاهرة » (وهي
شخصية مفضلة لدى كتاب المسرحيات التعبيرية على طريق التحقق
الذاتي هذا) ، الخ .

هذا ، ولا يمكن أن يكون في المونودراما اي حوار فعلي ، وعليه فإن
الدراما التعبيرية تميل الى الجملة التي تعلن عن ذاتها بذاتها . يواجه
البطل الجمهور ويعلم عن معاناته وطموحاته . ونظراً لانتفاء انصاف

الأصوات في فن يجهد الى الحد الاقصى من الشدة والتعبيرية ، فإن هذه الجمل التي تفصح عن ذاتها تتخذ طابع الجمل **التعجيبة** . وعليه ، فإن الدراما التعبيرية من هذا النوع بالذات (والتي تقفز الى الدهن مباشرة عند ذكر الحركة التعبيرية في المسرح) هي مسرح **المرخات** ، مسرح **النشوة** ، أو على الأقل الشدة المسعورة .

هذا ، ويعكس أسلوب الكتابة هذا الاتجاه : فهو تعجبي على الغالب الى الحد الذي تختفي معه الجمل المتناسكة . ففي مسرحية والتر هازينكليفر (١٨٩٠ - ١٩٤٠) (الكائنات البشرية) (١٩١٨) نجد : على سبيل المثال ، المشهد الكامل التالي في أحد المطاعم :

نادل عجوز : (يقرأ الجريدة) جريمة

الضيف : (بشقية) : السيقان ؟

النادل العجوز : اختفى الرأس

الضيف : واحد بيرة

الكسندر (يدخل من خلال الستارة مع الكيس)

الضيف : جريمة جنسية ؟

النادل العجوز : مكافأة

الضيف : الفاتورة

النادل العجوز : قطعة محمرة واحدة من اللحم

الضيف : رجل ؟

النادل : ٣٩٠

الضيف : (يخرج)

الكسندر : كائنات بشرية

النادل العجوز : الكسندر

الكسندر : أين أنا ؟

النادل العجوز : مفقود

هذه حقاً حالة متطرفة تقارب الهزم من الذات : قلتما يوجد في المسرحية بكاملها خطاباً أكثر توسعاً . لكن هذه الحالة المتطرفة تصوّر بالفعل إحدى السمات الغالبة للحركة التعبيرية . على أن السمة الأخرى المقابلة لذلك هي الإفراط في الكلمات ، والخطب المطولة ، في النثر والشعر . وهي غالباً ما تكون ذات تجريد يثير الغيظ . ومع ذلك ، فحتى في هذه الخطب المطولة يقود الاجتهاد للوصول الى الشدة القصوى الى أسلوب مقيد ، ومفرط التشديد ومفاجيء التغير ، أسلوب يشكل علامة فارقة للمسرح التعبيري الألماني . هذا ، ومن الصعوبة بمكان نقل هذا الأثر باللغة الانكليزية - وهذا أحد الأسباب التي جعلت المسرحية التعبيرية الألمانية تترك أثراً ضئيلاً جداً في البلدان التي تتحدث بالانكليزية . لكن من المفيد اعطاء مثال - من واحدة من أفضل هاته المسرحيات (مواطنو كاليه) (١٩١٤) لجورج كايوزر (١٨٧٨ - ١٩٤٥) . تحكي المسرحية قصة حصار كاليه من قبل الملك إدوارد الثالث ، ملك انكلترا ، عام ١٣٤٦ . وليس بوسع المدينة الدفاع عن نفسها ، والملك الانكليزي مصمم على معاقبتها لغدرها في طاعتها له ، والتدمير الشامل يبدو أمراً لا مفر منه . لكن الملك يلين : فإذا كان ستة من مواطني المدينة على استعداد للموت فإنه سيبقي على حياة البقية . ويتنافس المواطنون البارزون بطولية مع بعضهم للحصول على شرف التضحية بحيواتهم ، يتطوع سبعة والحاجة تدعو الى ستة فقط . والقرار النهائي هو : آخر من يصل في الساعة المحددة لسوقهم الى حتفهم سيعفى من هذا العبء يصل ستة أما السابع ، ايوستاش دى سان بيير ، فلا يزال مفقوداً . أمن الممكن أن يكون ، وهو أنبل الجميع كما ذهب الظن ، قد فقد أعصابه ؟ وفي هذه اللحظة يظهر والده العجوز الضرير وهو يحمل جثته . لقد قتل ايوستاش دى سان بيير نفسه ليوفر على الآخرين مشقة اتخاذ القرار المؤلم حول من سينجو من الموت . يخاطب والد ايوستاش المواطنين الستة الباقين على النحو التالي :

اطلبوا فعلتكم — تطلبكم فعلتكم : أنتم مدعوون — الباب مفتوح — الآن تبدأ موجة فعلتكم بالانقلاب . فهل با ترى تحملكم — هل تحملونها ؟ من يجار بأسمه — من يقبض على الشهرة من بينكم ؟ من منكم يقوم بهذا العمل الجديد ؟ هل أنتم تراكمون الثناء على أنفسكم ؟ هل تضطرمون بهذه الرغبة ؟ — هذا النوع الجديد من العمل لا يعرفكم . الموجة الزاخرة لفعلتكم تفرحكم . من أنتم ؟ إلى أين تأخذكم أذرعكم — رؤسكم — الموجة ترتفع — مدعومة بكم — تعلو وترخر فوقكم . من ترى — يقذف بنفسه أعلاها — ويدمر كرتها الشاعمة ؟ من يبس العمل المنجز ؟ من يقذف بنفسه وتثور ثأثرته في وجه الجميع ؟ من يفصل العضو عن العضو ويزرع الفوضى في الكمال ؟ من يشارك في المهمة الملقاة على عاتق الجميع ؟ هل يفوق أصبعك اليد ، وفخذك جسدك ؟ — الجسد يروم خدمة من الأعضاء جميعها — يدا الجسم الواحد تخلقان عملك . من خلالك يتواصل عملك — أنت الطريق وعابروا السبيل على الطريق . شيء ولا شيء — في الأكبر وفي الأصغر — في الأصغر يكون الأكثر أهمية . بضعفك أنت جزء من الكل — قوي وجبار في الاكتساح الذي تحققه الوحدة . (يترجع صدى كلماته عبر الساحة العامة . خيالي ، نابض بالحياة) اخرجوا — إلى الضوء — من العتمة هذه . لقد انبج سطوع آب — تبعثر الظلام . من كل الأعماق الخلاصة النهائية هي الأضواء ، فضية أكثر بسبع مرات — يوم الأيام الهائل هوذا هناك (يمد يداً عبر النعش) لقد أعلنها — ومجدها — ولبث ينتظر بفيض من المرح الجرس الذي سيقرع للعيد — ثم رفع الكأس في يديه الترابسختين من الطاولة وشرب على شفتين ساكنتين العصارة التي أحرقته . . . أنا آت من تلك الليلة — والن اذهب إلى أخرى . عيناى مفتوحتان — لن اغمضهما ثانية . عيناى العمياوان جيدتان لن أضيع ذلك

ثانية : - لقد رأيت الإنسان الجديد - في هذه الليلة ولد !
لماذا لا يزال من الصعوبة بمكان - أن أذهب ؟ إلا يهدر قنلا
بجانبي تيار الوصلات الجديدة الكاسح ؟ يتلطم هناك ليبس
الانفعال ، الذي يعمل - بداخلي - ورائي - أين هي نهاية
ذلك ؟ داخل فورة ابداعية مفاجئة أنا موضوع - أعيش -
أخطو من اليوم إلى الغد - لا أعرف التعب في جميع الاشياء
- ولا الفناء - (ينعطف يقوده الفلام بحذر ويخرج الى
اليمن ، يترجع صدى خطواته عبر الشوارع) .

إن ترجمة كافية لمثل هذه المقطوعة تكاد أن تكون مستحيلة . ومع
ذلك يجدر القول إن الأصلية هي بالتأكيد كامدة ومتكلفة ، ومفرطة في
توكيدها كما الترجمة ، إذا كان هناك شيء كهذا ، ذلك لأن روح اللغة
الانكليزية عملية بشكل رصين جداً لا تقوى معه كي تكون قادرة على
احتواء الحماس المكثف - ما يثير الشفقة والحزن pathos بالمعنى الالمانى
- في كتابه كايزر . على أن كل ما يطرحه هذا الخطاب الطويل هو : إن
إيوستاش قد برهن على أن الوحدة والتضحية بالنفس هما أساس
الحقيقة وإن الإنسان الجديد قد ولد في مثل هذه التضحية بالذات .
إن الإنسان الجديد هو المفهوم المركزي الرئيس في الدراما التعبيرية .
مرة تلو المرة جعل كتاب المسرح التعبيريون أبطالهم يوجهون نداءهم الى
هذا الإنسان الجديد . وعليه فان أحدهم قد قال عن هذه الحركة أنشد
في المانيا بأنها مسرحية «oh, Mensch» .

هناك إحساس بالضرورة الملحة ، ونفاد الصبر وراء كل هذا التوكيد
المفرط ، والتكثيف الزائد في هذه المسرحيات . ولا غرابة في ذلك : كانت
حركة شباب وعوا أنفسهم والعالم في فترة تؤذن بالحرب ، وحوصروا
من ثم ، بأهوال أكثر الحروب رعباً ليخرجوا - اولاء الدين لم يقضوا في
الخنادق كما قضى الكثيرون منهم - الى حيث الأهوال الجديدة للهزيمة
والثورة المجهضة ، وبؤس ومادية عالم ما بعد الحرب . ولعل أول
مسرحية تعبيرية بحق تلقى عرضاً جماهيرياً هي مسرحية (أبو الهول

وانسان القش) الاوسكار كوكوشكا . وقد عرضت هذه المسرحية من قبل الطلاب زملاء كوكوشكا في كلية الفنون التطبيقية في فيينا عام ١٩٠٧ - وهي قصة رمزية غريبة الطابع محملة بالرموز لمرائس مقنعة ، لوحة تعبيرية بعثت فيها الحياة . لكن القفزة الرئيسة للمسرحية التعبيرية إنما بدأت في عام ١٩١٠ ، وبحلول عام ١٩٢٤ كانت الحركة قد استنفدت قوتها .

هذا ، وتثوي الضرورة الملحة ونفاد الصبر وراء الجمل المقتضبة بصورة مشوهة التي تسم الصيحات المتفجرة لـ «Die Menschen» لهاسينكلير بقدر ما تثوي وراء «البلاغة التي تفوح بنشوة غامرة في : «مواظنو كاليه» لكرايزر . وقد دعت الضرورة الى الاستعجال في خلق الانسان الجديد ، في الحال . وكان عليه أن يظهر في مواجهة معارضة الانسان القديم ، الاب . والحق أن الدراما التعبيرية الألمانية تتمحور في الاساس حول الاب / الابن .

هذا ، وتعد مسرحية (الشحاذ) لراينهارد يوهان سورج (١٨٩٢ - ١٩١٦) ، وكتبت عام ١٩١٠ عندما كان عمر المؤلف بمائتي عشرة سنة المسرحية التعبيرية الكاملة الاولى . فهي تتطرق في موضوعها الى شاعر شاب يحاول أن يجد نفسه ، وأن يصبح الانسان الجديد ، والذي يقتل في غمرة رحلته الانتقالية من مرحلة الى أخرى على درب آلامه كلا ، والديه - ليس لأنه يشعر بالكره نحوهما ، بل لأنه يرى لحالهما لكونهما قد شاخا وتحجرا ولا يرجى خير منهما . وقد قتل سورج في الحرب في عام ١٩١٦ ، عن عمر الرابعة والعشرين . وعرضت مسرحيته لأول مرة في كانون الاول عام ١٩١٧ .

وتشكل مسرحية آرنولت برونين (١٨٩٥ - ١٩٥٩) (قتل الاب) نموذجا مماثلا عن هذا الموضوع التعبيري الاصلي . في هذه المسرحية يقوم اب طاغية بتعذيب ابنه الشاب . وهو بدوره يتشهى الأم التي تصده وتغويه في آن . وتنتهي المسرحية في مشهد يتسم بالحدث الدرامي

المفرط في تكثيفه وشدته . فالأم على وشك اغواء الابن . وبينما تقف عارية أمامه يدخل الاب إلى الغرفة على حين غرة ، وينشأ صراع يطعن الابن في غمرته الاب بسكين . وبينما يرقد الوالد ميتاً في بركة من الدماء تقول الأم :

السيدة فيسيل : تعال الي اوه اوه تعال الي -
والتر : لقد سئمت منك / لقد سئمت من كل شيء /
هيا ادفني زوجك أنت هرمة / لكنني شاب / لست أعرفك
/ أنا حر طليق / .

لا - أحد امامي لا أحد بجانبني - لا أحد فوقني الاب مات
/ انتهى السماء ها انا اقفز اليك انا اطيح / كل شيء يضغط
يرتجف يئن يندب يحمل على الصعود الى أعلى يتضخم
ويندفع ينفجر يطير يحمل على الصعود الى أعلى يحمل
على الصعود الى أعلى انا في زهرة شبابي .

علامات الترقيم غير المعهودة هي المؤلف ، وهي ، بالطبع ، جزء من
الاسلوب الشخصي الذي كان يبلوره) .

إن العنف في هذه المسرحيات كاسح ، ومع ذلك فهو يقتصر بسلم
جدري ، سلم - يجنح المرء الى القول - فوق عنفي . لقد ذهب
القول إلى أن تطرف التعبيرين آذن بالعنف المتطرف للنظام النازي
ومعسكرات الاعتقال لديه وعمليات القتل الجماعي التي مارسها . وما
لا شك فيه ان هناك جزءاً من الحقيقة في هذه الملاحظة . فبرونين نفسه،
وكان وقت كتابته « قتل الاب » صديق بريخت المقرب ورفيقه الدائم ،
وكان ينتمي الى اليسار الراديكالي ، أصبح مؤيداً لنظام هتلر . وبعد
الحرب عاد ثانية الى الشيوعية ومات في ألمانيا الشرقية . كاتب مسرحي
تعبيري آخر ، هانس جوهست (١٨٩٠ -) أصبح رئيس مؤسسة
الكتاب النازيين، بينما بقي تعبيريون آخرون ملتزمون باليسار المتطرف .

هذا ، وينضاف مجموع العنف ، وفورة النشوة ، والحاجة الملحة ،
ونفاد الصبر لجيل التعبيرين الى سذاجة مؤثرة ومحركة للعواطف بحق
أ تذكر من عدة نواح بالمظاهر النقية ، والعنيفة ، والساذجة والمؤثرة
كذلك للثقافة المضادة في فترة الحرب الفيتنامية واضطرابات الطلاب
سنة ١٩٦٨ في باريس) . وفي اعتقادي ، يأتي المثال النموذجي والذي
ينقل كأفضل ما يكون نكهة هذا الاعتقاد الطفولي بقوة الافكار البسيطة
من قبيل وحدة الجنس البشري ، من « جماعة اللاعنف » للودفيغ روبنر
(١٨٨١ - ١٩٢٠) (وكتبت في عامي ١٨١٧ - ١٨ ، وعرضت لأول مرة
عام ١٩٢٠) .

يواجه أحد ابطال المسرحية ، كلوتز ، قائد الحركة الثورية ، مدير
السجن الذي يقوم باستجوابه :

مدير السجن : ... إني أقول لك : أقلع عن نشاطك .

كلوتز : لا ، أيها المدير .

مدير السجن : لا تظنن ان تحديك يثير اي احترام فيّ . فلا مغزى
في ذلك .

كلوتز : لا ، لن يكون هناك مغزى في ذلك . لكن ليس المقصود منه
التأثير ، وليس هو بتحدّ .

مدير السجن : ماذا ، إذن ، هو ؟

كلوتز : إنه عقيدتي .

مدير السجن : عقيدتك ؟ لكن ألا ترى أنها قادتك الى الضلال ؟

كلوتز : لا .

مدير السجن : جميع المتعصبين على هذه الشاكلة . إذ لهم عقيدتهم ،
والشخص الآخر ليس له عقيدته ، أو أنها عقيدة زائفة .

كلوتز : أعلم ، أيها المدير ، وأنت أيضاً من البشر .

تم يعقب ذلك نقاش حول السلطة : يسأل كلوتز مدير السجن
فيما إذا كان يود فعلاً أن يؤذي غيره من البشر .

كلوتز : يجب أن تعلم : أنا حر . هنا في السجن . أنت لست
حراً ، لديك كل شيء أنت معرض لفقدانه ، أما أنا فلا .
أنا من بإمكانه أن يقدم إليك مقدمة .

مدير السجن : أنت ؟ مقدمة ؟

كلوتز : مقدمة من كائن بشري : الحرية .

مدير السجن : أجل ، بالكلمات .

كلوتز : إذا أردتها فبالأفعال . - هل تريدها ؟

مدير السجن : ماذا ؟

كلوتز : المطلق .

مدير السجن : و ؟

كلوتز : أتأتي معي ؟

مدير السجن : انظر حولك . جميع هذا هو أنا . المكان بأكمله هو أنا .
هذا المصباح يشتعل من خلالي ، وقع خطوات الحرس
التي تسمع تحدث من خلالي . ومن دوني كل الخواء

سيمع كل هذه الأشياء . هذه الجدران تتمايل . كل شيء يتداعى في لحظة ومكانه ستعلو كومة من الحطام ، عليها يلهو الأطفال والكلاب .

كلوتز : انطق الكلمة : لم يعد سجنًا . عوضاً عنه كومة من الحطام عليها يلهو الأطفال والكلاب . من خلالك . يوم عجائبي .

مدير السجن : لكن يجب الا .

كلوتز : إذن دعني هنا واذهب لوحده .

مدير السجن : هاك يدي ، حياتي خاوية مثلهما . لست أحتاج شيئاً . أنا وحيد . متوحد . القادم بعدي سيترك كل شيء كما كان وستكون قفرتي قد حدثت لأجلي وحدي .

كلوتز : آه ، رجل واحد فقط يقوم بالقفز . واحد يصبح مدركاً تمام الإدراك بأنه من البشر : وانت دمرت كل السلطة في العالم . ستكون من الذين لا يقهرون ، بذرة تطير في الجو ، غير مرئية ، موجودة في كل مكان ، خلل كل الجدران . ومن ثم ستتقوض كل سلطة العالم مثل كوخ عفن في جو رطب . انت الانسان . انت : جميعنا . وحده ذاك الذي يجرؤ ، دون أن يدري ، على أن يأخذ مكانك ويستمر في جعل عجلات السلطة تواصل الصرير ، وحده فقط سيكون لوحده . سيكون مريعاً بين بني البشر الجدد ، الجوف ، مكتوب عليه انهيار ما في نسيان مميت ، مثله مثل عمود تلفراف اقتلعت الریح . السلطة تكمن خلفك . انت حر . انت تعلم أنك حر . هيا .

مدير السجن : سلطتي ؟ هذه الحزمة من المفاتيح على الطاولة هنا هي سلطتي . هذا هو مفتاح شقتي . هذا هو مفتاح مكتبي . وهذا مفتاح غرفتي . وهذا هو مفتاح قراراتي . ها هي جميعها . خذها . إني معطيك إياها . بهذه الأشياء الصغيرة من الحديد المسبوكة على يد الحداد أنت تحكم العالم .

كلوتز : اعد المفاتيح . لا أريدها . لست بحاجة إليها . لست أحكم .

مدير السجن : أنت تقف بعيداً جداً عني حتى أنني لا أقوى حتى على مد ذراعي نحوك . هذه الأرض هي سلسلة من الجبال النائية . هل لا زلت أقوى على إنقاذ نفسي ؟

كلوتز : لقد انتقلت ، أنت خارج متناول الموت . والآن ، امض .

مدير السجن : أنا حر . اعلم ذلك . لكن إلى أين اذهب ؟

كلوتز : إلى بني البشر .

مدير السجن : من هم ؟ أنا من البشر ، أنت من البشر . اليس من القنحة أن اذهب ؟ لقد ولدت وخلقنت في هذا العالم الذي فيه أعيش . إذا ذهبت معك ، اليس هذا كذبة ؟ أنا أقود الجيوش واكسب المعارك . غداً ستشرق الشمس ، وسأقود جيوشاً من البشر ، وسيلعن البشر لقيادتي . هل يتغير شيء ؟ والسلطة تبقى . أعرف الكثير عن بني البشر . أنا وحيد . أنا لست بأخ .

كلوتز : لا ، لم تعد وحيداً . لا أحد وحيد . كل واحد منا عملاق ، شمس مشتعلة في الفضاء . وهي تسطع خفيفة وصفيرة

في غرفة مريضة ، وهناك فقط يصبح شخص ما على
معرفة بها . آه ، أشعر بها ، السلطة ميتة بداخلك . لكنك
لا زلت ترتجف أمام تلك المعرفة ؟ أوه ، مدّ يدك للمرة
الأولى ، لا لتقود بل لتعين . التفت برأسك ، للمرة
الأولى ، لا لتحكم وتقضي ، بل لتقود . لقد ولدت من بين
ملايين الأجيال في التور ، لتكون بشراً ، تخفق في الريح ،
بكليتك بين بني البشر ...

وأخيراً يغلب مدير السجن على أمره .

مدير السجن : أين ؟ أين ؟

كلوتر : داخل إمبراطوريتنا (in Unser Reich) معك سنبنني
الأرض الجديدة . يا أخي . نحن بانتظارك .

مدير السجن : أنت بانتظاري ؟

كلوتر : أجل . في الحرية ، في الحب ، في المجتمع : لتحرير كل
البشر . اخلع عنك عبوديتك كن حراً - حراً . كائناً
بشرياً ، ما أنت هو حقاً . القى بالخوف بعيداً . كن عوناً
لبني البشر . أنت - أخونا .

مدير السجن : أكون بشراً - أخاً . - أنا ذاهب معك .

فقط باقتباس مشهد بهذا الطول (وهو في اللغة الأصل أطول بكثير)
يمكن للمرء أن ينقل نكهة الجو « حَسَّ » الجيل التعبيري ، حس ذلك
الخليط المتساوي بحق والمكون من النقاء، والمثالية، والبساطة الساذجة،
والشعر والبلاغة الجوفاء . ومن المؤثر أن يكون مثالي راديكالي كلود فيغ
روبنر قد اعتقد بأن الخطب التجريدية عن الجنس البشري ستحيل في
غضون دقائق مديراً للسجن قائداً لثورة وتجمله يسلم مفاتيح السجن

الى احد نزلائه . لكن من المخيف أيضاً : إذ أن انقشاع الوهم ، بصورة محتومة ، عند الاحتكاك مع الواقع ، حين تكون ثورة حقيقية قد وقعت فعلاً ، وتطورت على أساس مناح متباينة كلية ، كان لا بد أن يؤدي نتائج بعيدة المدى . كان انقشاع الوهم هذا هو الذي استحال عنفاً وديكتاتورية ، على جانب اليمين واليسار . لقد بقيت التسميات « راينخا » ، والحرية والأخوة هي هي ، لكنها أصبحت متحالفة مع السياسة الفاشية . وقد كان ما وسم كل التعبيرين هو اللجاجة ، وضغط الضرورة العاجلة ، والتي حولت نفسها الى الطرق المختصرة للأجراءات الأكثر تطرفاً ، مثل إبادة مجموعات كاملة من البشر والذين قام الاحساس على أنهم ليسوا نظيفين أو شريرون .

كذلك يجدر القول إن الدراما التعبيرية الألمانية كانت من الناحية الفنية بالاجمال فشلاً ذريعاً . ولعل لجاجة الكتاب هي التي حالت دون تسميتهم لمواهبهم ، ومالت بهم إلى أن يبقوا في منطقة البلاغة المتقكرة ، ورسم الشخصيات المنهاجي ، والحبك غير المتقن للأحداث . على أن ما يخيب الآمال قبل كل شيء هي لغة هؤلاء الكتاب المسرحيين . ومن خلال لغتهم بالذات طمح التعبيريون قبل كل شيء إلى أن يكونوا محدثين . وعلى المؤكد فقد ظهرت لغتهم وفق أحدث طراز : بتفسيراتها الفريية في وضع الكلمات ، وحذفها لادوات التعريف ، والالتواءات في بنية الجمل ، والتكثيف ، وسمتها الانفجارية ، ومراكمة الصفات والتعوت ، والسلسلة التي لا تنقطع من نقاط الأوج . لكن مرور الوقت — مع بعض الاستثناءات القليلة جداً — أبان أن هذه الوسائل جميعها هي مجرد حيل لا تفيد إلا في اخفاء العوز الكبير في الإصالة ، والابتكار الشعري أو اللغوي الحقيقي . ولم تعد الخطب المطولة في مسرحيات تولر أو هاسينكلير الآن أكثر من مقالات افتتاحية يصرخ الناطق بها صراحاً . هذا ، وقد غدت هجمات سورج أو بروين على الجيل الأقدم هزلية على نحو إيجابي . والحق أن إحدى نواقص التعبيريين الكبرى (في تقابل واضح مع نموذجهم ، فيد يكند) هو عوزهم الهائل في روح الدعابة . وعندما

اعلن هاسينكليفر أنه قد صمم على كتابة الكوميديا فإن هذا قد رقي إلى ، واستقبل على أنه لا يقل عن نبذة للحركة التعبيرية .

وما يعرض حتى الآن من مسرحيات التعبيريين لا يبدو أن يكون قلة قليلة . لعل ما هو أكثر من مصادفة أن من لا تزال مسرحياته تلقى رواجاً على المسرح الألماني هو من كان أقربهم إلى فيديكند في المحافظة على صلة وثيقة مع الواقع الاجتماعي وعلى روح الدعابة : كارل شتينهايم (١٨٧٨ - ١٩٤٢) مؤلف سلسلة من ست مسرحيات تحمل العنوان العام « من الحياة البطولية للبرجوازية » . وأول هذه المسرحيات وأشهرها مسرحية « سرور المرأة التحتاني » (١٩٠٩ - ١٩١٠) : ثيوبالد ماسك موظف صغير يصعد إلى مقام الأثرياء بعد حادثة مشينة تقع لزوجته عند فقدها لسروالها التحتاني على مرأى من الناس أثناء موكب ملكي .

تستثير هذه الحادثة « المستنكرة » حقاً عدداً من المتفرجين لدرجة يحاولون معها نوال وتلبية رضى السيدة ماسك إذ يصبحون على أثرها مستأجرين في منزلها . ومن خلال استغلال هؤلاء النزلاء - الذين لم يفلحوا في تحقيق هدفهم - يحرز ماسك نجاحه الاجتماعي . فالبورجوازي المحترم ، بعبارة أخرى ، لا يبدو أن يكون قوَّاداً . ومن السلسلة نفسها هناك مسرحيتان أخريان تعالجان ثروة ماسك وأسرته مجدداً : « Der Snob » (١٩١٢) و « ١٩١٣ » (وكتبت في عامي ١٩١٣ - ١٤) .

هذا ، وتمتاز هذه المسرحيات والمسرحيات الثلاث الباقية في السلسلة - « المستحاة » ، و « الصندوق الحديدي لحفظ النفائس » (ولعلها أشهر مسرحيات شتينهايم وأكثرها رواجاً اليوم) و Burger Schippel (المواطن شيبيل) - بحسن السبك ، والفكاهة والتسلية . لكنها تعاني أيضاً من عيب لغوي : فأسلوبها المختزل والمقلب غالباً ما يناقض طبيعية المواقف التي تستمد وقعها ، في النهاية ، من دقة وحدة الملاحظات التي ينبني عليها الهجاء الاجتماعي في هذه المسرحيات . فمن طريق حذف أدوات التعريف ، واستخدام بنية الجمل المغالية في اصطناعيتها يبدو أن

شتيرنهايم يؤكد منزلته كمبتكر ، ومصلح لغوي ، وكاتب مسرحي مفكر من الطراز الأول ، كما لو أنه كان يخشى أنه بدون هذه الأساليب فإن مسرحياته لن تحسب أكثر من أهجيات اجتماعية تقليدية .

ولئن كان شتيرنهايم هو الأكثر عرضاً بين التعبيريين على المسرح المعاصر فإن الكاتب الأكثر موهبة وإثارة هو ، دون شك ، جورج كايزر (١٨٧٨ - ١٩٤٥) ، وهو كاتب مسرحي على درجة كبيرة من الابتكار . تمتاز حركات كايزر بالابتكار الدكي ، وحسن السبك والتشويق . ومع ذلك فإن الانحراف اللغوي عند كايزر هو لدرجة يندر معها عرض حتى أفضل أعماله هذه الأيام . فتنقيبه عن التكثيف قاده - كما في القطعة المطولة من « مواطنو كاليه » المقبوسة أعلاه - إلى الغموض و - ما هو أربداً من ذلك - إلى المبالغة في التكثيف والحدة مما يبدو لحساسيتنا الراهنة لا أكثر من جمجمة فارغة . وعند قراءة حركات كايزر ذات الرؤية المدهشة يتوق المرء غالباً إلى محورّ يتمكن من ترجمة الحوار إلى لغة أكثر قبولاً .

كان كايزر كاتباً ثراً : فالمختارات من أعماله التي صدرت حديثاً لكن الأبعد ما تكون عن الشمولية تحوي لا أقل من اثنتين وأربعين مسرحية كاملة . وتتراوح موضوعاته من الأسطورة الإغريقية *Europa* إلى الحكاية السلطانية (الملك كوكولد) ، قصة تريستان وايزولت كما رآها الملك مارك) ، والتاريخ القروسطي . (مواطنو كاليه ، سانت جون وجيل دوريه) ، والموضوعات التوراتية (قصة جوديث) وباريس القرن الثامن عشر (حريق في الأوبرا) واثينا القديمة (انقاذ السيبياد) - كيف نشأت الفلسفة اليونانية من شوكة في قدم سقراط) إلى الهجاء الاجتماعي المعاصر والاستكشاف الفلسفي المجدي لمشكلات الثروة والسلطة . ومن أشهر هذه المسرحيات - وهي من بين المسرحيات القليلة لكايزر التي عرضت في البلدان التي تتحدث الإنجليزية - مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » وهي مسرحية نموذجية لمسرحية *stationendrama*

تبين أمين صندوق صغير في أحد المصارف يختلس مبلغاً كبيراً من المال من مصرفه ويحاول عبثاً أن يحصل على راحة نفسية من ثروته الى أن يطلق النار على نفسه بعد سلسلة حوادث .

على أن الأكثر تأثيراً وكذلك الأكثر تمييزاً لكايزر ككاتب تعبري هي الثلاثية « حجر المرجان » (١٩١٧) ، و « غاز » (١٩١٨) ، و « غاز » ، الجزء الثاني « (١٩١٩ - ٢٠) . تحكي المسرحية الأولى قصة صنامي واسع الثراء ، الملياردير ، كان الدافع لاجتماعه ثروته هروبه من أهوال الفقر في طفولته . وللملياردير سكرتير هو شبهه التام (لقد اختير لذلك السبب ، كيما يربح سيده في حضور الواجبات الرسمية المملة) . وعندما يعلم الملياردير أن هذا السكرتير يلتفت الى طفولة سعيدة هائلة يقتله كي يتسنى له تكمص شخصيته وامتلاك ماضيه السعيد . وعندما يحكم عليه بالموت لقتله ذاته فإنه يمضي الى اعدامه سعيداً لمعرفة أنه قد قبض له الآن شباب هائىء يلتفت اليه بأفكاره . وحجر المرجان في العنوان هي العلامة التي يمكن بها التفريق بين هويتي الملياردير وسكرتيره . وبامتلاكه ذلك الحجر فإن الملياردير قد امتلك رمز الحياة السعيدة . وعندما يرفع الكاهن الذي يقدم له العون في زنازة الموت الصليب فإن الملياردير يقبض بقوة على حجر المرجان باعتباره تعزية بديلة أكثر قوة .

وفي الجزء الثاني من الثلاثية ، « غاز » ، يعطي ابن الملياردير الذي حوّلته كرهه لثروة والده الى شخص اشتراكي ، المصنع للعمال . لكن العمال الذين يحوزون الآن على كامل الثروة أصبحوا من الطمع بمكان حتى أنهم يهملون اجراءات السلامة ، ويتفجر المصنع بكامله . ويتخذ ابن الملياردير قراراً الآن بأن المصنع يجب أن يزول ، ويرغب في أن يبني عوضاً عنه مدينة فيحاء (جاردن سيتي) . لكن العمال ، يقودهم أحد الفنيين الماديين ، يطالبون بإعادة بناء المصنع ، حتى ولو أدى ذلك الى حدوث انفجارات مدمرة أخرى في المستقبل .

في « غاز ، الجزء الثاني » تم بناء وتوسيع المصنع ، وهو الآن يستخدم لصناعة السلاح . تستخدم حرب عالمية بين الجيشين الأزرق والأصفر . ويكون حفيد ابن الملياردير هو « الانسان الجديد » في هذه المسرحية : يدعو الحفيد العمال الذين أصبحوا أرقاء في العملية الانتاجية، الى الاضراب . لكن الجيوش الصفراء تحتل المصنع وتجبر العمال على استئناف اعمالهم . يقوم الفني الرئيس في المصنع ، « المهندس الاكبر » باختراع جديد مهم : يقول للعمال إنهم بهذا يمكنهم استعادة سلطتهم القديمة . لكن حفيد ابن الملياردير الاشتراكي يدعوهم لترك العمل نهائيا ويبتعث يوتوبيا مدينة الفيحاء التي نادى بها سلفه . وفي المواجهة بين الحالم اليوتوبي والفني العملي يبدو أن القضية التي يتبناها الأخير هي الاسلام . فهو يريد أن يستخدم سلطة العمال لمصلحتهم الخاصة . على أن الاشتراكي اليوتوبي مع ذلك يكسر ، في غمرة هزيمته ، اسطوانة الغاز ويدمر كل شيء .

لا ريب أن ثلاثية كايوز لا تزال في تصورها الأساسي الموضوع الدارج بعد نصف قرن من كتابتها . لكن انحراف لفتها وتخطيطية شخصها يعملان في غير صالحها . هذا ، وقد أكسب الذكاء الحاد جورج كايوز لقب « المتلاعب بالفكرة » . على أن المرء يشعر غالباً بأن مسرحياته لا تعدو أن تكون مسودات أولية بارعة للأعمال التي كان من الممكن أن يكتبها لو لم تحاصره الرذيلة المميزة للتعبيريين ، اللجاجة .

هذا ، وليس هناك من كتاب المسرح التعبيريين الآخرين من الألمان من يرقى الى أهمية أو انجاز كايوز أوشتيرنهايم . أما الذي قارب أن يحوز على قدر من الاعتراف به في البلدان التي تتحدث الانجليزية فقد كان آيرنست تولر (١٨٩٣ - ١٩٣٩) الذي ترجم عدد من مسرحياته الى اللغة الانكليزية في أوائل الثلاثينيات بعد أن أصبح لاجئاً هرباً من هتلر ، لكنه لم يصل الى أكثر من موقع متوسط يليق به . فقد كانت شخصيته وحرفته أكثر أهمية وإثارة من كتاباته : فقد لعب دوراً مهماً

في النظام الشيوعي في بافاريا الذي لم يعمر طويلا سنة ١٩١٩ ، وقضى وقتا طويلا في السجن بعد قمع هذا النظام ، وكسب الكثير من التعاطف عندما أصبح لاجئا ، وشهد تحويل احدى مسرحياته الأخيرة المعادية للنازية والتي لا تنهج نهج التعبيرين وهي « قاعة القس » الى فيلم في انكلترا وانتحر في نيويورك عام ١٩٣٩ .

كذلك عبر ايرنست بارلاخ (١٨٧٠ - ١٩٣٨) ، وهو نحّات عبقري، عن إحساسه بالآخرة والاعتقاد الغامض بالحاجة إلى المواجهة بين الاله والانسان في عدد من المسرحيات الغريبة الشعبية التي تظهر فيها المعالم الطبيعية لأراضي جمهورية ألمانيا الشرقية الواطئة مماثلة جدا للسهوب الروسية . أما فريتز فون أنرو (١٨٨٥ - ١٩٧١) ، وهو سليل أسرة عسكرية مشهورة ، فقد خدم كضابط في الحرب العالمية الأولى وأصبح داعية متحمسة للسلام . ومسرحياته الأكثر أهمية (عائلة) (وكتبت عامي ١٩١٥ - ١٦) ، وعرضت لأول مرة عام ١٩١٨ و (المكان) (١٩١٧ - ٢٠) هما مسرحيتان شعريتان تتسمان بتكثيف كبير : ففي المسرحية الأولى يثور الاولاد على الأم التي ولدتهم في عالم من الصراع . وتموت الأم ورؤيا عالم جديد من السلام مرتسمة امامها . أما في المسرحية الثانية يتخلى الابن الاصغر عن جهوده لانشاء نوع جديد من المجتمعات لأنه يلاحظ ان العنف لا يغير الانسان نفسه . وتنتهي المسرحية بإعلانه من اعتقاده بقوة الحب . ومما له دلالة أن هناك قدرا من الجدل يدور بين النقاد والشارحين لهذه المسرحية الأخيرة عما إذا كانت جادة أو هي ، في الواقع ، محاكاة ساخرة للإسرافات الأكثر سوءا للحركة التعبيرية . أما التعبيري الآخر الذي عالج موضوع الحرب فقد كان راينهارد غيرينغ (١٨٨٧ - ١٩٣٦) والذي تبين مسرحيته « معركة بحرية » (١٩١٧) الأفراد السبعة لطاقم برج دوار لاطلاق المدافع وهم يخوضون معركة انتهت بإبادتهم . أما ألفريد بروسست (١٨٩١ - ١٩٣٤) فقد كتب مسرحيات لها الطابع الأوروبي الشرقي كما مسرحيات بارلاخ ، لكنها تبقى على تخوم الهزل دون قصد منها . وفرانز فيرفيل (١٨٩٠ - ١٩٤٥)

كان ، دون ريب ، واحداً من الكتاب الموهوبين النشطين في الخط
التعبيري . و « ثلاثيته السحرية » (الانسان المرئي في المرأة) (١٩٢٠)
هي مسرحية شعرية ضخمة عن بحث الانسان عن نفسه الحقيقية :

تعتمد الانا الوجودية الى الانفصال عن انا الوهم الزائف ، وتصبح
هذه الذات - المرأة نوعاً من تأثير شيطاني شرير على الطريق الى العوالم
الثلاثة : روح ايروس (إله الحب عند اليونان - المترجم) والقيم -
العاكسة ، والمجد والسلطة . وإن اختفاء الذات المنعكسة (كما من
المرأة) الزائفة القائمة على الوهم يؤذن ببزوغ الانسان الجديد ، الناضج ،
الروحاني . وسرعان ما هجر فيرفيل الحركة التعبيرية ، وكان ايضاً
واحداً من شعرائها البارزين ، وأصبح روائياً ناجحاً ومؤلفاً لأكثر الكتب
رواجاً ، وكاتباً مسرحياً ، ومهتدياً للدين المسيحي الكاثوليكي . وقد
مات في بيفرلي هيلز بعد أن أصاب شهرة كونه مؤلف الرواية التي بني
عليها فيلم « انشودة برناديت » ، ورائمة برودواي « جاكوبوسكي
والكولونيل » . وقد جاء فيرفيل ، كما كافكا ، من براغ . اما مواطنه
بول كورنفيلد (١٨٨٩ - ١٩٤٢) الذي قضى في أحد معسكرات الإبادة
النازية في بولونيا فقد كتب عدداً من المسرحيات على الطريقة التعبيرية
قبل أن يكتب ايضاً بأسلوب أكثر واقعية . كذلك فقد كان واحداً من
منظري الحركة الأكثر شفافية . وتجسد مسرحيته الأكثر أهمية
(الاغواء) (وكتبت عام ١٩١٣) رفضه للدافع النفسي بأخذه جريمة دون
دافع منطلقاً له . يحكم على البطل بالموت لكن طهارته تقود السلطات الى
السماح له بالهرب . في المبتدأ يرفض ، لكن فتاة شابة تغريه الى حيث
العالم والحياة ، لكن أخا الفتاة يستشيط غضباً ويعمد الى قتل
البطل بالسم .

هنا أيضاً ، وعلى الرغم من الموهبة الأكيدة في الكتابة ، فإن الإفراط في شدة العواطف واللغة التي تتمخض عن ذلك ، يفرز تنميقة ميلودرامياً عتيق الطراز . ولئن قادت رمزية الكتاب المسرحيين ورومانيتهم الحديثة - أولاء الكتاب الذين وقفوا سابقاً ضد النزعة الطبيعية - الى ما يجب اعتباره عودة الى الأسلوب ما قبل الحداني السابق فإن معظم ما أنتجته الدراما التعبيرية للفترة بين ١٩١٠ و ١٩٢٤ يمكن أن ننظر اليه الآن من زاوية مماثلة : فواء كل أيديولوجيا الراديكالية ، والمسالمة ، والتطرف والعنف في هذه المسرحيات هناك القليل مما هو أكثر من الميلودراما المفرطة العاطفة ، العالية الشحنة للعصور الماضية التي أحالت فيها الشخوص المرتدية شعوراً مستعارة الحادة النبوة، العواطف والانفعالات الى مزق صغيرة .

هذا ، وإن عنصر المفارقة الغريبة في أفضل أعمال شتينهايم وبعض مسرحيات كايزر الأكثر قابلية للبقاء هو الذي صمد أمام الزمن . وليس هناك أدنى شك في أن هذا العنصر كان ينطوي على أكبر الامكانات الأيلة لتطور أسلوب حديث بحق . ومن الشخصيات الهامة جداً التي لبثت على أطراف الحركة التعبيرية هاينريخ لوتنساك (١٨٨١ - ١٩١٩) ، وهو كاتب مسرحي بافاري كان ظهوره مع فيديكند في كاباريه ميونيخ - Die Elf Scharfrichter وكتب بعضاً من الكوميديات الهازلة جداً والعامدة لكل توقيير والساخرة على نحو غير مألوف والتي تدور حول الحياة الشخصية لرجال الدين الكاثوليك ، مثل « كوميديا بيت الكاهن » (١٩١١) . وكان لوتنساك ، الذي لم يكن متوازناً من الناحية العقلية ، قد كسب مبلغاً كبيراً من المال من خلال كتابته للنصوص الفيلمية . وعندما توفي فيد يكند وظف رأسماله في استئجار نصف دسطة من المصورين الذين اتخذوا مواقعهم على طول الطريق الذي سلكه الماتم ليحتفظ بسجل عن رحلة فيد يكند الأخيرة . « عندما القيت آخر الكلمات عند القبر اندفع للأمام وفتح ذراعيه بإيماءة مأساوية صائحة : « فرانك فيديكند - تلميذك الحقير لوتنساك » إذ ذاك ماد التراب تحت قدميه

وسقط في القبر . وبعد ذلك بفترة قصيرة مات لوتنساك المسكين من الشلل » . ومن جملة الحشد قرب قبر فيديكند في ذلك اليوم ١٢ آذار ١٩١٨ كان برتولت بريخت الذي اعتبر فيديكند معلمه .

ولكن وقبل أن نتطرق الى بريخت ، والذي يعتبر عمله تركيباً فريداً من عدد من المؤثرات الأخرى بجانب تأثير فيديكند والكتاب المسرحيين التعبيريين الألمان ، يجب أن ننظر في بعض هذه الاتجاهات الأخرى التي يقوم فيما بينها ، بالطبع ، الكثير من القواسم المشتركة كونها انبثقت بمجموعها من الجذور المشتركة للمناخ الفكري والفني في أوروبا منعطف القرن .

— ٢ —

تمثلت ردود الأفعال الأولى والأكثر أهمية والتي قامت في فرنسا وألمانيا ضد الدراما الطبيعية السمة في رمزية الكتاب المسرحيين من أمثال موريس ميتزلينك (١٨٦٢ - ١٩٤٩) بما لها من تأكيد شديد على نصف الصوت في الجو السائد في المسرحية . وكما في ألمانيا ، كان هناك أيضاً رد فعل مواز ومتزامن تقريباً كان يشدد على عنصر المفارقة الغريبة ، ويصبو الى المباشرة القصوى . وما من شك في أن أول ظهور لهذا الاتجاه على خشبة المسرح كان العرض الأول الذي لا ينسى لمسرحية «أوبو ملكاً» لالفريد جاري (١٨٧٣ - ١٩٠٧) على مسرح اللوفر في ١٠ كانون الأول عام ١٨٩٦ .

رفض جاري ، وهو الذي سار على خطى الشعراء الفرنسيين المزعجين جداً بدءاً من فيلون الى تشارلز كروس ، وكوربييه ، ورامبو وفيرلين ، وكان غريب الأطوار لا ينفك عن زيارة مقاهي الضفة اليسرى وتوفي من فرط إدمانه على شرب شراب الأفسنت ، رفض بقوة كل الحيل الخفية في جو المسرحية السائد : فقد شرع يصدّم الجمهور البورجوازي بمواجهته بصورة مبالغ بها شكل هائل لما اتسم به هذا الجمهور من جشع ،

وصورة ساخرة مرعبة لحياة التزاحم القائمة بين أفرادها . تمثل « أوبو ملكا » والمسرحيات الأوبوية الأخرى التي أعقبتها محاكاة مرعبة لتاريخ شكسبيرى : فالبطل شخصية بديئة بشكل مخيف هو بالإنسان الدمية أشبه عاقد العزم على أن ينتصب نفسه ملك بولندية ، وتحقيقاً لهذه الغاية يتورط في أعمال قتل وخداع بالجملة . صعد و.ب. بيتس الذي كان حاضراً في العرض الأول لـ « أوبو ملكا » بشكل كبير ليس فقط من السطر الأول ، Mordre الذي أطلق على الفور عاصفة احتجاجات . وقد كتب في « ارتعاش القناع » : « يفترض بالمثلين أن يكونوا دمس ، ولعباً ، ودمى عرائس ، وها هم جميعاً يتقافزون الآن كالضفادع الخشبية ، ويمكنني أن أثبتن بنفسى أن الشخصية الرئيسة ، وهي ملك من نوع ما ، يحمل كصولجان مكنسة من النوع الذي نستعمله لتنظيف المرحاض » . وكما هي الحال في ألمانيا فإن الصلة بين أدباء ما بعد الانطباعية ورساميه كانت صلة قوية . كان جاري معجباً متحمساً للدواينييه روسو (الذي كتب بدوره مسرحيتين فاضحتين بشكل لا يخلو من روعة لهما من المظهر الطفولي الساذج ما للوحاته) ومما له دلالة أن المشاهد في « أوبو ملكا » التي تقفو أسلوب الرسم الطفلي قد كانت تمثيلاً لعدة أماكن متناقضة مع بعضها في آن واحد - مشاهد داخل البيت وخارجه ، مشاهد مدارية وقطبية - وصممها جاري بالتعاون نشيط مع رسامين مثل فويارد ، وبونارد ، وسيروزيه وتولوز - لوتريك . لا غرابة أن يكون حكم بيتس « ... بعد كل ما عندنا من لون حاذق وإيقاع متوتر ، بعد الألوان المزجية الخفية لكوندر Conder ، ما هو الممكن أيضاً ؟ بعدنا الاله المتوحش » .

كان رد فعل الجمهور على « أوبو ملكا » عنيفاً جداً بحيث بقيت تجربة جاري مثلاً منعزلاً تقريباً لدراما ما بعد الرمزية في فرنسا . هذا ، وقد وصلت خليفة المسرحية المباشرة « دراما » غيوم أبولينير « السورالية » ، « نديا تايريزياس » الى المسرح بعد أوبو بأكثر من عشرين

سنة ، في ٢٤ حزيران ١٩١٧ ، على الرغم من أن أبو لينير قد زعم أن معظم المسرحية قد كتب في زمن يرقى الى عام ١٩٠٣ .

وقد صاغ أبو لينير رجل الدعاية والمنظر الأول للمدرسة التكعيبية في الرسم ، التسمية Surrealist « سوربالية » لهذه المسرحية :

... لقد ابتكرت النعت « سوربالي » الذي لا يعني « رمزي » ... بل يحدد بالحري اتجاهاً في الفن إن لم يكن أكثر جدة من أي شيء آخر تحت الشمس فإنه على الأقل لم يستعمل قط لتكوين عقيدة فنية أو أدبية . إن مثالية المسرحيين الذين أعقبوا فيكتور هوغو سعت الى التشابه مع الطبيعة في شكل لون تقليدي محلي يوازي طبيعة السراب في رسم كوميديا الغرفة ... وبغية القيام ، إن لم يكن بتجديد المسرح ، فعلى الأقل بمجهود شخصي، اعتقدت أن المرء يجب أن يعود الى الطبيعة ذاتها ، لكن دون أن يحاكيها بطريقة المصور الفوتوغرافي . عندما أراد الانسان أن يحاكي عمل الشيء اخترع العجلة، والتي لا تشابه الساق في شيء . وعليه فقد استخدم ما فوق الواقعية (السوربالية) دون أن يعني ذلك ...

فالسوربالية ، إذن ، كانت تعني بالنسبة لأبولينير ، كما بالنسبة للتعبيريين ، الصدق تجاه الطبيعة على مستوى أكثر عمقاً وتعبيرية من مجرد نسخة عن السطوح . إن مسرحية « ثديا تايريزياس » هي اثر استثنائي غريب ومتطرف قلما يرقى الى مستوى المطالب النظرية لمؤلفها. تتحول الشخصية الرئيسة ، تيريز ، الى الجنس الآخر وتصبح تايريزياس ، ويتماوج ثدياها عالياً في الهواء مثل بالونين . ويحدث كل هذا لديهم هوس أبولينير بأن ماخربته الحرب يجب أن يعوض عن طريق جهد لا يكل لإمادة تعمير فرنسا بالسكان . وعليه ، فإن تايريزياس في المسرحية يلد لا أقل من أربعين ألف وتسعة وأربعين طفلاً .

هذا ، وقد نشأ عن الحركة التي مثلها جاري وأبولينير ، والرسامون التكعيبيون وما بعد الانطباعيين جملة اتجاهات هيمنت على الفن والأدب الأوروبيين خلال العشرينيات والثلاثينيات حتى العصر الحاضر : السوربالية ، والدادائية ، والمستقبلية .

ومما ينطوي على دلالة أن مؤسس الحركة المستقبلية الإيطالية ، فليبو توساسو مارينيتي (١٨٧٦ - ١٩٤٤) أمضى سنواته التكوينية الأولى في باريس وكتب أولى قصائده ومسرحياته بالفرنسية . وقد عرضت مسرحيته الأوبوية (نسبة الى أوبو) نوعاً ما «الملك صاحب المآدب» ، والتي تصور حرباً نشبت بين البدينين والنحيلين وانتهى بنصر أتوري للنحيلين على البدينين ، وكتبت عام ١٩٠٥ ، عرضت على مسرح اللوفر في ١ نيسان عام ١٩٠٩ . وبينما لم يترك إنتاج مارينيتي المسرحي الغزير أثراً مستديماً على المسرح فإن نظرياته وبياناته لم تكف عن ترك أثر عميق ، وإن تم تجاهله في غالب الأحيان . يبدأ بيانته المستقبلي الأول عن المسرح المؤرخ في « ميلانو ، ٢٩ أيلول ١٩١٣ » بالتصريح التالي :

لقد سئمنا كل السأم من المسرح المعاصر (الشعري ، النثري ، الموسيقي) لأنه يتأرجح بغباء بين إعادة البناء التاريخي والتصوير الفوتوغرافي للحياة اليومية : فهو مسرح متحلق ، متمهل ، تحليلي ، مخفف (ممدد) الكثافة ، يليق في أفضل حالاته بعصر مصباح زيت البارافين .

تعظم الحركة المستقبلية المسرح المنوع للأسباب :

١ - الحسن الحظ لا ينطوي المسرح المنوع ، وهو الذي ولد كما نحن من عصر الكهرباء ، على أي تقليد من أي نوع ، أو على أساتذة ، أو عقائد جامدة ، وهو يستمد بقاءه من الواقع السريع لحيواتنا .

٢ - المسرح المنوع عملي بالمطلق ، ذلك لأنه يصبو إلى الترفيه عن الجمهور وتسليته بمؤثرات الكوميديا ، والإثارة الشهوانية والصدمة التخيلية ...

ثم يعقب من الأسباب سبعة عشر سببا لكون المسرح النوع (أو الميوزيك هول = مسرح المنوعات) هو الانموذج بالنسبة للدراما المستقبلية : من بينها نجد استخلامه للسينما ، التي كانت ماتزال حديثة إذ ذاك ، وإيجازه ، وإبتكاره ، وسرعته ، وازدراؤه لأفكار الحب الرومانتي العتيقة الطراز ، وكل شيء مهيب ، مقدس ، جاد وسام ، وتشديده على اللياقة الجسدية والجرأة (أصبح مارييتي فيما بعد من أقوى المناصرين للفاشية) .

وبعد سنتين ظهر بيان ثان عن المسرح المستقبلي يحمل تاريخ كانون الثاني/شباط ١٩١٥ وتوقيع مارييتي ، وإيميليو ستييميلي (١٨٩١ - ١٩٥٤) وبرونو كورا (ولد عام ١٨٩٢) يدعون فيه الى « مسرح مستقبلي تركيبي » . ويقع التوكيد هنا على الإيجاز، والسرعة والومي - بروح شبيهة باللحاجة والاحساس بالعجلة لدى التعبيريين الألمان . « من الغباء أن نكتب مئة صفحة عندما تكفي واحدة » . المنطق والايهام بالحقيقة كلاهما مستنكران . المطلب البديل هو :

« مفهومنا العقلي فوق الحديث عن الفن الذي يجب ألا يفرض ، وفقا له ، أي منطق ، أو تقليد ، أو جماليات ، أو تقنيات على عبقرية الفنان الذي يجب ألا يشغله شغل سوى خلق تعابير تركيبية ذات طاقة عقلية تتميز بقيمة جديدة مطلقة .. » .

وهنا أيضاً يلفت الانتباه بشكل كبير التشابه الموازي لأفكار التعبيريين الألمان . على أن المستقبلين الإيطاليين ، رغما عن ذلك ، قد أنتجوا القليل من المسرحيات ذات القيمة الباقية ، ولعل ذلك مرده الى أن أفضل أعمالهم ، السائرة على هدي مبادئهم ، قد تألفت من استكشاث غاية في القصر أطلقوا عليها اسم « تركيبات » والتي لم تتعد بضعة أسطر ، وفي أفضل حالاتها صفحة أو صفحتين . وقد استخدم مارييتي نفسه عدداً من الأعمال على جانب أكبر من المتانة : ففي « التمسى الكهربائية »

(١٩٠٩) ، استخدم ، وفقاً لإيمانه بالوسائل التكنولوجية ، دس ميكانيكية للتعبير عن الحياة الجوانية لشخصه التي ظهرت منشطرة إلى نصفين ، بينما ألبان في « التزامن » (١٩١٥) عالين مختلفين — طبقة سفلى وعليا — في وقت واحد على خشبة مقسمة ، إلى أن يغزو عالم الطبقة العليا في النهاية الجانب الآخر ويجرف مقتنياتهم إلى تحت الطاولة .

لكن ، وعلى الرغم من قلة إنتاج المستقبلية في مجال المسرح في موطئها بالذات فإن تأثيرها الطويل الأمد كان عميقاً وواسعاً .

ومن الغرابة أن أول تأثير مباشر للحركة المستقبلية ظهر في روسيا حيث نظمت مجموعة من الرسامين والشعراء — من بينهم كازيمير ماليفيتش (١٨٧٨ — ١٩٣٥) ، أحد مؤسسي الرسم التجريدي ، وفلاديمير ماياكوفسكي (١٨٩٣ — ١٩٣٠) شاعر الثورة الروسية البارز — أمسية لالقاء وقراءة الشعر المستقبلي . ومن الدلالة بمكان أن المجموعة الروسية ، ورغم وقوعها المباشر تحت تأثير بياليت مارشيتي ، أطلقت على نفسها تسمية « المستقبليون — التكعيبيون » ، وهي إشارة إلى مدى المتحالف الوثيق القائم في نظرهم بين الحركتين التكعبية والمستقبلية .

وكان أول عرض مسرحي للمستقبليين التكعيبيين الروس هو عرض مسرحية ماياكوفسكي « فلاديمير ماياكوفسكي » في لونا بارك في مدينة سان بطرسبورغ في ٢ كانون الأول عام ١٩١٣ . وكان مقرواً أن يكون عنوان المسرحية « سكة القطار » ، ثم « ثورة الأشياء » وأخيراً « المأساة » . وقد قدمت المسرحية تحت هذا العنوان ذاته إلى الرقيب ، وقد أجازها لكنه عند إصدار إجازته لها خلط بين اسم المسرحية واسم المؤلف ، وعليه كانت الأجازة عن مأساة تدعى « فلاديمير ماياكوفسكي » . وكان لابد لتصحيح الخطأ من إجراءات بيروقراطية معقدة ، ولذلك فقد قرر ماياكوفسكي الإبقاء على العنوان الجديد . ومن المفارقات أن العنوان الذي أعطاه الرقيب للمسرحية كان ، على الأرجح ، أنسب عنوان كان يمكن الوقوع عليه . ذلك لأن المسرحية تظهر ماياكوفسكي نفسه (قام

هو أيضاً بلعب الدور اثناء العرض) وهو محاط بعدد من الشخصيات الغريبة في مكان ما من مدينة حديثة . وقد ترددت في المسرحية ترجيعات لاوديوس ، ومحاكاة ساخرة لأعمال الرمزيين الروس ، ولا سيما الكسندر بلوك ، وتختتم بماياكوفسكي ، شبيه أوديوس ، وهو يحمل وزر إثم المدينة . وشخصيات المسرحية بمجموعها هي - كما في العديد من الأعمال المسرحية الألمانية - مظهرات مؤلفها . وكما ذهب قول ناقد ومنظر الشكلانية الروسية الكبير فيكتور شكولوفسكي :

في مسرحية « فلاديمير ماياكوفسكي » نرى الشاعر وحيداً بشكل تام . فالتناس يتمشون حوله لكنهم لا يحتازون على أبعاد ثلاثة . إنهم ... ملصقات ملونة ... لقد قسم الشاعر نفسه على المرح المكشوف ، وهو يحمل نفسه بيده كما يحمل لاعب الورق أوراقه . هذا هو ماياكوفسكي : الأس ، الملك ، الملكة ، والشب . تدور المسرحية حول الحب . فهي ضائعة .

أما مسرحيات ماياكوفسكي الأخرى « المهرج الفامض » (١٩١٨) ، و « بق الفراش » (١٩٢٨ - ٩) ، و « الحمام » (١٩٢٩ - ٣٠) فهي أسهل تناولاً من مسرحيته الأولى : فهي أكثر وضوحاً من ناحية عنصر الغرابة والهجاء فيها ، لكن الدافع فيها هو ذاته الموجود في عمله التكعبي - المستقبلي الأول ، وهي بالتأكيد بين الأمثلة الأكثر نجاحاً لندراما ذات الدافع المستقبلي ، وهي قريبة جداً من أفضل ما كتب في المسرحيات التعبيرية الألمانية .

كانت مسرحية « فلاديمير ماياكوفسكي » في الأساس مونودراما . أما الشخصية البارزة الأخرى في الحركة الحداثية الروسية في الفترة نفسها ، والتي أجرت تجاربها على المونودراما وكتبت كتاباً عنها ، فهو نيقولاي نيقولايفيتش افرينوف (١٨٧٩ - ١٩٥٣) ، وهو مخرج وكاتب مسرحي على درجة كبيرة من الإبداع والموهبة ترك تأثيره الكبير على كبار المخرجين الروس في زمانه ، ولا سيما مير هولدت وتايروف . ومن الواضح

أن نظرية افريثوف عن المونودراما تشترك في الكثير مع شغل التعبيريين
الألمان . ومن بين مسرحياته الكثيرة هناك الاسكتش القصير الذي يكتسي
أهمية ودلالة بالغتين على ضوء التطورات اللاحقة « خلف كواليس
الروح » (١٩١٢) حيث يجري الحدث فيه داخل جسد الشخصية
الوحيدة ، وهو رجل يدعى ايفانوف ، على أهبة اتخاذ قرار فيما إذا كان
سيبقى مع زوجته أو يهرب مع مغنية أحد النوادي الليلية . تدفع الذات
العاطفية لايفانوف باتجاه الفطيرة المغرية بينما تدلّي ذاته العقلانية صورة
زوجته ، شبيهة المادونا ، أم ولده ، أمامه . وفي الختام ، يخنق الجزء
المتصارمان في ذاته بعضها بعضاً ، في اللحظة ذاتها ينفث جرح بليغ
في القلب الذي كان طوال الوقت يخفق في الخلفية (وكنا في الفترة الماضية
نراقب الصراع الداخلي وهو يحدث على حجاب ايفانوف الحاجز ، المكان
الذي عتّن فيه الاغريق القدماء مكان الروح) - ويقتل ايفانوف نفسه .
وفي تلك اللحظة ، ينهض شخص ثالث يلبس ثياب السفر ، كان مستغرقاً
في النوم في الخلفية ، ويلتقط حقيبته - في الحين الذي يسمع فيه صوت
حمل في محطة القطار وهو ينادي « تغير كل شيء » . هذا هو الجزء
الخالد من السيد ايفانوف الذي يترتب عليه الآن الانتقال الى مكان
آخر . هذا ، وترهص هذه المسرحية القصيرة بمسرح الواقع الجواني
في فترة تالية بعيدة ، وكذلك بالكثير من شغل يونيسكو وبيكيت
(ولا سيما « لعبة النهاية ») .

على أن التأثير الأكثر انتشاراً وفورية للطليعة الروسية قد كان من
خلال الباليه الروسي لدياغليف وشغل المصممين والموسيقيين
العاملين معه .

كما يجب ألا ننسى أن جزءاً عظيماً من الالهام الذي دفع باتجاه
مزيد من التطور في الحركات الحدائية في أوروبا الغربية قد جاء من
أجزاء أخرى من أوروبا الشرقية . ففي رومانيا كان من مؤسسي مجلة
(الرمز) التي بدأت بالصدور في عام ١٩١٢ ، تريستان تزارا ومارسيل

جانكو اللذان كانا من مبتدعي الدادائية . والشاعر الذي كتب تحت الاسم المستعار « أورمز » ، وهو في الحياة الواقعية قاض اسمه ديميتريسكو (١٨٨٣ - ١٩٢٣) ، يمكن اعتباره بشير السوربالية وهي تعتبر ، كما يرى يوجين يونيسكو ، إحدى إلهاماته الرئيسة .

في بولونيا تجسد رد الفعل ضد الرمزية ، والتي كان يمثلها الرئيس في ميدان الدراما ستانيسلاف فيسببiansكي (١٨٦٩ - ١٩٠٧) ، في شغل الرسام والكاتب المسرحي الألماني ستانيسلاف إيفناسي فيتيكيفيتش (١٨٨٥ - ١٩٣٩) ، والذي اطلق على نفسه أيضا اسم فيتكاسي . وكان رجلاً متعدد الأدوار خدم مع الحرس الامبراطوري الروسي ورافق الانثروبولوجي مالىنوفسكي ، والذي كان صديقاً حميماً له ، في رحلاته الى البحار الجنوبية . وقد رسم فيتيكيفيتش بأسلوب قريب من أسلوب التعبيريين لكنه أرهض بالكثير من الرسم التخديري ليومنا هذا - فقد أجرى تجارب على تناول العقاقير المخدرة - وكتب مسرحياته غريبة شبيهة بالأحلام تنبئ بالكثير من مسرح العبث في الخمسينيات والستينيات ، ويعترف به الطليعيون البولنديون في يومنا هذا على أنه معلمهم وقودتهم .

هذا ، وقد كانت الحرب العالمية الأولى بمثابة الحفاز لكثير من هذه الاتجاهات من طريق جمعها الرسامين والكتاب من انحاء كثيرة من أوروبا التي تعد العدة للمعركة في الملاذ الحيادي لسويسرا . وكانت زوريخ هي المكان الذي تبلورت فيه الحركة الدادائية يوم ٢ شباط عام ١٩١٦ مع تأسيس كاباريه فولتير على اراض في المدينة القديمة مقابل المنزل الذي سكنه منفي آخر على درجة كبيرة من الاهمية ، لينين . هنا تعاون الرومانيان تزارا (١٨٩٦ - ١٩٦٣) وجانكو (١٨٩٥ -) مع المسالين الألمان مثل هوجو بال (١٨٨٥ - ١٩٤٨) وهانس آرب ، النحات والشاعر (١٨٨٧ - ١٩٦٦) ، وعرضا مسرحياته من قبيل « أبو الهول وانسان القش » لأوسكار كوكوشكا - وهي صلة وصل بين الحركة التعبيرية

الأولى والدادائية . وقد اشتمل العدد الأول والوحيد لدوريتهم ، واطلق عليها أيضا « كاباريه فولتير » على مساهمات من أبولينر ، وبिकासو ، وكاندينسكي ، ومارينيتي وموديليانى . هذا وقد كانت أهداف الحركة الدادائية بسيطة للغاية : القضاء على المفهوم البورجوازي للفن باعتباره طقساً مقدساً ومهيئاً . وتركز التشديد على الغريب ، والسخيف ، والمرع : كانت المثالية الحاملة والضيقة المجال للتعبيريين الألمان غريبة على الدادائيين غرابة التقليدية المفخمة للكوميدي فرانسيز .

هذا ، وقد أصبحت كل من باريس وبرلين بعد الحرب مركزين لنشاط متواصل . ففي باريس قدمت الحركة الدادائية ظواهر مسرحية (لا يسع المرء أن يطلق عليها مسرحيات او عروضاً) في عامي ١٩٢٠ و ١٩٢١ تم خلالها عرض اسكتشات لتزارا ، وسوبولت ، وريبيمون — ديسان ، وآراغون وبنيامين بيريه ، وأندريه بريتون وآخرين على المسرح نفسه الذي كان شهد منذ ربع قرن فضيحة العرض الأول — لـ « أوبو ملكا » .

على أن الحركة الدادائية الفرنسية قد انتجت في مجال الدراما القليل من المسرحيات التي لها صفة الديمومة . والشيء ذاته ينطبق على الحركة السورالية التي انبثقت عنها باستثناء مسرحيات روجر فيتراك (١٨٩٩ — ١٩٥٢) ، على الأرجح ، والتي من بينها مسرحية (الظافر او سلطة الأولاد) (١٩٢٤) التي لم يتوقف عرضها حتى الآن . على أن كاتباً سورالياً آخر ، انطونين آرتو (١٨٩٦ — ١٩٤٨) ، والذي كتب القليل من المسرحيات ذات القيمة الباقية ، أصبح منظراً لمسرح كلتي جديد فيه تختزل الحركة ، والصوت الا منطوق ، والسحر الصرف للخشبة اللفة الي موقعها الصحيح الخالي من الهيمنة . وأصبح مفهوم مسرح القسوة (القسوة هنا تمثل الجدية التي يترك فيها العرض اثره على المتفرج ويغيره بدلاً من مجرد دغدغته) أحد المؤثرات المهيمنة على مسرح الستينيات والسبعينيات ، على مخرجين كبار مثل بيتر بروت وجيرجي غروتوفسكي .

هذا ، وقد كان الدادائيون الألمان الذين عادوا من زورنخ الى برلين وميونخ عقب نهاية الحرب العالمية الأولى أقل لهواً وأكثر حزماً سياسياً من الحركة الفرنسية (رغم أن تلك أيضاً تعاطفت مع الثورة الروسية والشيوعية) . وتشكلت حلقة تصل بين المجموعات الفرنسية والألمانية وكذلك مع التعبيريين على يد إيفان غول (١٨٩١ - ١٩٥٠) ، وهو شاعر يمتلك ناصية لغتين هما الفرنسية والألمانية - فقد قدم من الألاس - اللورين - وقضى أيضاً بعض سنوات الحرب في سويسرا حيث التقى آرب والدادائيين الآخرين . كان غول ، وهو من مريدي جاري وأبولينير ، مثله مثل مارينيتي ، متأثراً بشكل كبير بالسينما . وقد أصدر مسرحيتين تحملان العنوان المشترك (المسرحيات العالية - أي فوق الواقعية) استخدم فيهما ممثلين سينمائيين وآليين . وفي مسرحية أخرى Methusalem يظهر أحد الشخصيات منشطاً الى ثلاثة أقسام واضحة في ذاته الشخصية (إناه) وعليه فان نقاط التشابه مع مارينيتي ، وكذا إيفرينوف واضحة للعيان . ويتصدر النسخة المنشورة لـ Methusalem (١٩٢٢) مقدمة لجورج كايوزر مع احتوائها تصاميم لجورج غروتج ، والذي كان إضافة الى جون هارنفيلد ، مسؤولاً عن تصاميم العرض المسرحي (كونيغسبيرغ ، ١٩٢٢) . كان غروتج وهارنفيلد من قادة الحركة الدادائية البارزين في برلين .

كانت الآثار الدادائية الساخرة لمجموعة برلين (غروتج ، هارنفيلد ، آرب ، هولسينباخ ، بال ، ميهرينج) بالغة التدمير بشكل لم تقو معه على البقاء . وأصبح هارنفيلد - وهو أحد مبتكري الفوتومونتاج (التركيب التصويري الفوتوغرافي) - مع أخيه فايلاند هيرنفيلد مؤسسي دار النشر ، ماليكفيراغ ، التي أصبحت مركزاً لنشر المواد اليسارية ذات الالتزام القوي ، ولا سيما نتاجات الأدب الجديد لروسيا السوفيتية .

كان بريخت صديقاً حميماً للأخوين هيرترفيلد ولجورج غروثج ، وعلى ضوء الجهود اللاحقة التي لا تفتر لمريدي النهج الرسمي السوفييتي المتعلق بالواقعية الاشتراكية قد يبدو من الصعوبة بمكان ملاحظة الصلة الوثيقة بين التوجهات الشيوعية والحركات الطليعية ، والشكلانية ، والاستبطنانية ، وذات الإلهام التخيلي والمستقبلية كفن مالفيتش وكاندينسكي التجريدي ، وتكعيبة بيكاسو وخوان غريس ، والفيض الغزير لكوكوشكا والتعبيريين الألمان ، وتمجيد المزج بين التكنولوجيا والرجولية القتالية للمستقبليين من أمثال مارينيتي ، وبنائية غايو أو ليسيتزكي ، والدادائية ، والسوريالية ، وفي الحق ، العدمية الفوضوية لبريخت في فترته المبكرة . ومع ذلك ، فإن تلك الصلة ليست مجرد حقيقة تاريخية . فهي ترجع أيضاً إلى ارتباط عضوي حقيقي لهذه التوجهات الحدائية بكافة في الأدب ، والدراما ، والرسم ، والنحت ، وفي الحق ، الموسيقى (كان أقرب المتعاونين مع بريخت ، بين المؤلفين الموسيقيين اليساريين ، بعد كل هذا ، فييل ، وهو تلميذ للحدائي بوسوني ، وهانس إيسلر ، وهو تلميذ لشوينبرغ) .

أما في المسرح فقد كان التأثير الأكبر للحركة التعبيرية في إنجاز كتاب المسرح التعبيريين أقل منه في شغل كبار المخرجين من أمثال ليوبولد جيسنر وإرفين بسكاتور ، اللذين لا يزالان يحافظان على تأثيرهما الكبير إلى يومنا هذا . وإن العنصر التعبيري في شغل برتولت بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) ليكمن في هذا الجانب العملي من العملية المسرحية - فبريخت كان أيضاً مخرجاً كبيراً وكتب كل مسرحياته بعيني وخيال رجل المسرح العملي - بقدر ما يكمن في كتابته . ومما له أهمية أكبر بين المؤثرات الأولى على بريخت من مؤثرات الحركة التعبيرية كان ، بالتأكيد ، تأثير فيد يكنند (وسلفيه بوخنر وغراب) ، الكباريه الألماني ، المسرح الشعبي لصالونات البيرة في ميونيخ ، كما تمثلت على يد معبود بريخت ، كوميدي صالونات البيرة العظيم كارل فالنتين (١٨٨٢ - ١٩٤٨) - والذي كانت الدعابة عنده قريبة جداً من مثلتها في مسرح العبث - والغرابة القاسية

بل درجة من التماثل الذاتي في شكل السيرة الذاتية ، بين ذاته هو وبمل ،
في شخصية البوهيمي المعربد الذي لا تخرج قوته التدميرية عن نطاق
التعبير عن الاعتقاد الصوفي بأن الواجب يقضي بقبول الحياة بكل ما فيها
من جمال و رعب .

كذلك تحتاز احدى المسرحيات الأولى ، ولعلها الأهم ، عند بريخت ،
« في غابة المدن » (١٩٢٣) الكثير من السمات المميزة للمسرح التعبيري ،
ولا سيما من حيث غزارة اللغة ، لكنها تعكس أيضا بعضاً من أفكار
المستقبليين - الدراما كصراع رياضي ، رفض السيكلوجيا - وتؤذن ،
بتشديدها على الفعل غير المدفوع بدافع ، بسلسلة من الحوادث العvisية
على التفسير المنطقي ، وبمعظم الدراما السوربالية والعvisية . وليس
هناك من شك في أن الاتصال الوثيق مع الحلقة الدادائية وافكارها قد
لعب دوره في صوغ هذه المسرحية .

على أن ما يميز بريخت عن معاصريه الذين سعوا في سبيل أفكار
مشابهة هو حقيقة أنه كان قادراً على العثور على مخرج من الطريق المسدود
للنزعة التدميرية من أجل ذاتها (التدمير للتدمير) أو اللهو الطفلي نوعاً ما
الذي وسم الكثير من الدادائيين والسورباليين دون الوقوع ، في الآن
ذاته ، ضحية المثالية الجوفاء والمنمقة لدى التعبيريين . وشأن الكثير
من معاصريه فقد قاوم ذينك الاتجاهين بالعودة الى الموضوعية المتزنة
Neue Sachlichkeit (الموضوعية الجديدة) لاواسط العسرينيات والتي
وجدت أحد تعبيراتها الرئيسية في الفن التطبيقي لـ Bauhaus . لكنه أفلح
أيضا ، على خلاف الكثير من معاصريه ، في إرساء هذا الموقف الجديد في
عقيدة عملية ، وهي الماركسية . بالنسبة لبريخت كانت الماركسية
وبقيت على الدوام - بما يناقض غالباً أدلة الوقائع الفاشمة - إيديولوجيا
المسألة والصداقة والتعاون البشريين .

على أن أفضل مسرحيات الفترة التعليمية يعكس كذلك بعض الدروس
المستقاة من التعبيريين :

تستخدم رائعة هذا الأسلوب التعليمي (الإجراءات المتخذة) (١٩٣٠)
الأسلوب التعبيري في تقديم الفعل الشديد المنهجية مع الأنماط الغفل
الاسماء بدلاً من الشخصيات الكاملة النمو . والعنصر المفقود إنما هو البلاغة
الفارغة والعاطفة الرخيصة والتي كان يمكن لكتاب تعبيري مماثل في
التزامه ، مثل تولر ، أن يقارب الموضوع بها .

وفي فترة نضجه ، خلال سنوات نفيه في اسكندنافيا ومن بعدها
الولايات المتحدة ، توصل بريخت الى تركيبة باهرة قوامها الفزارة
الفوضوية لاسلوبه الأول ، وصرامة أسلوبه التعليمي . هذا ، وتحتار
مسرقيات التورية العظيمة ، « الام شجاعة » ، « حياة غاليلو » ، « امرأة
سيتروان الصالحة » ، « بونتيلا » ، « دائرة الطباشير القوقازية » على
ما يكفي من التفاصيل الانسانية التي ترفعها فوق المنهجية الصارمة
للدراما التعبيرية ، ومع ذلك ينظر اليها على أنها أكثر من مجرد تقارير
سردية لحيوات بضعة اشخاص : فهي توريثات الهدف منها هو التعليم
والتوضيح فيما يتعلق بمشكلات أساسية خاصة بالسلوك البشري .
ولا يقيد هذه المسرحيات العظيمة قيد في استخدامها للأساليب التعبيرية
وغيرها من الأساليب المستقاة من الطليعة الحداثية للربع الأول من القرن ،
لكنها تصهرها جميعا في وحدة اسلوبية مقننة بالكامل . ومن المفارقة
الساخرة أن الرأي السوفييتي الرسمي إبان عصر ستالين وبعده بفترة
طويلة قد ادان بريخت لاستخدامه الأقنعة والمبالغات الغريبة والمؤثرات
السوريالية والتي ذكرتهم بقوة بمستقبلية مير هولدم و ماياكوفسكي اللذين
أدانوهما بقسوة بالغة .

وعند النظر إليه من وجهة نظر راهنة فإن شغل بريخت ومريديه ،
إضافة الى شغل كتاب مسرح العبث ، والذين حققوا أخيراً الأهداف
التي كافح السورياليون والدادائيون دون جدوى لبلوغها في مجال
المسرح ، يمكن اعتباره كتتويج مضاعف للثورة التي قامت ضد النزعة
الطبيعية . فكلما الاتجاهين يرقيان في النهاية الى الرفض المطلق والجازم
للوهم المسرحي . وقد كان همّ بريخت بصورة رئيسة منصباً على وسائل

وطرائق تمثيل الواقع المعاصر في المسرح : لقد شعر أن تمثيلا فوتوغرافيا صارما لحيوات الافراد الخارجية هو إجحاف بكل بساطة بحق التعقيد الذي يتأني عن العوامل الاجتماعية ، والاقتصادية والسياسية التي تقرر مصير الحياة في مجتمع مفرط في تنظيمه وتنسيقه . ولهذا السبب فقد وافق بيسكاتور الرأي عندما عرض مسرحياته بمواكبة افلام وثائقية ، وصور عن معلومات احصائية ومقتطفات من الصحف . وفي النهاية فقد عثر على حله الخاص في شكل مسرحية التورية الأكثر وحدة أسلوبية والأكثر إقناعاً من الناحية الفنية ، والتي لا تخفي هدفها التعليمي ، وتبرز بكل وضوح أن عملها بأكمله لا يتعدى عرض الحقائق العامة على يد ممثلين ليسوا يزعمون مجرد زعم أنهم يتخيلون أنفسهم وقد شابهوا الشخصيات التي يصورون . لقد رغب بريخت الى ممثليه أن يكونوا قادرين على الخروج خارج دائرة ادوارهم ، بل ويعبروا عن امتعاضهم من أفعال الشخصيات التي يجسدون . وعلى نحو شديد الشبه يعامل كل من مارينيتي ، والذي مجّد الميوزيك هول (مسرح المنوعات) حيث يبقى الممثلون محافظين على هويتهم ، والدادائيين ، الذين ظهروا على حقيقتهم ، والسورياليين الذين عرضوا أحلامهم وكوابيسهم ، والكتاب المسرحيين من أمثال يونيسكو وبيكيت ، الذين يميلون الى تصوير الواقع الحلمى الجوّاني بتقنيات الميوزيك هول ، يعاملون أيضا المسرح بشكل علني كمسرح بدلا من الادعاء بأنه هو العالم الواقعي وقد شوهه من خلال جدار رابع مفقود .

على أن هذا هو ببساطة الموقف كما وجد قبل أن يطور الكتاب الطبيعيون مطلبهم باتجاه مسرح واقعي يتسم بالصرامة والدقة .

وعليه يمكن في النهاية رؤية الحركة التي بدأت مع فيديكند وبلفت أوجها مع بريخت وكتاب المسرح العبثي ، وعلى الرغم من إبحارها تحت علم الحركة الحدائية المتطرفة ، كمحاولة للعودة الى التقليد القديم جداً في المسرح حيث كانت النزعة الطبيعية تتمثل في مجرد حادثة واحدة وجيزة فحسب .

الدراما الحداثية الجديدة

بييتس وبيرونديلو

بقلم : جيمس مكفارلين

- ١ -

في عام ١٩١٧ أعطى أبولينير تعليماته الى جمهور المسرح بأن يحضر نفسه للتجديد . وقد أعلن في المقدمة لمسرحية « نديا تايريزياس » (وهي مسرحية شغلته لما يقارب الأربع عشرة سنة) « تقوم المحاولة هنا على بث روح جديدة في المسرح » ، ومضى يوجز جملة مقترحات قصد منها تدشين منحى جديد بالكامل ، وبداية جديدة على نحو جلي . وكان مفهومه الشخصي عن المسرح واحداً من جملة هجمات منفصلة وواضحة تشد أزر بعضها بعضاً في هذه السنوات ، شنت على التقليد المسرحي السائد - هجمات شجعت ، عند تناولها كمجموع ، عديداً من النقاد على تعريف مرحلة ثانية ، تميز الحركة الحداثية ، في هذه السنوات ، « حركة حداثية جديدة » ، في المسرحية الأوروبية للقرن العشرين .

هذا ، ويمكن مما كان في الجزء التفصيلي لتبديلها تطوراً معقداً على نحو مثبط للهمة ، تميز ضفيرتين رئيسيتين . وتمثلت الأولى في الرغبة لتحرير المسرح المعاصر من قيوده الطبيعية المتصلة - المادية (« الجدار الرابع المفقود ») وكذا الايديولوجية (« شريحة من الحياة ») - وذلك بإدخال طرائق جديدة في العرض المسرحي وتشجيع الاتصال ، بدرجة أكبر من الحرية ، مع أشكال الفن الأخرى . أما الثانية فقد تجسدت في تبلور موقف تهكمي على نحو شديد ومدمر تجاه الواقع الطبيعي السمة ، وتصميم على أن نستبدل بالتزييف الوهمي للواقع ادراك الواقع الأبعد

غورا للوهم . والممثل الأكبر لأول هذين التطورين هو بيتس (بعد أبولينير) ، وممثل التطور الثاني هو بيرانديلتو . والأساس المشترك بينهما هو كلفهما الوسواسي بالأقنعة .

- ٢ -

ميز أبولينير مجالين محددين ليكونا موضع أفكار ازدراشي : أحدهما شكل المسرح المعاصر وترتيبه «une scène ancienne» (مسرح قديم جداً) كما نعتته على سبيل الرفض ، والآخر « التشاؤمية المفرقة في القدم » والتي حامت حول المسرحيات التي أفرزها هذا الشكل . وقد رغب في أن يكون المسرح ساحة لبهجة شهوانية لا يعيقها عائق تساهم فيها الفنون وتقنيات مسرح المنوعات (المюзيك هول) ، والسرك والباليه في توجه نحو صيغة جديدة وعشرينية (من القرن العشرين) من *Gesamtkunstwerk* العمل الفني الشامل) . وقد تصور مسرحياً متعدد الأغراض ، متعدد الوسائل يدشن بكل فخر :

الحشد الكبير لقوى فننا الحديث — دامجاً ، دونما ارتباطات واضحة كما في الحياة ، الأصوات ، والإشارات ، والألوان ، والصيحات ، والضججات ، والموسيقى ، والرقص والألعاب البهلوانية ، والشعر ، والرسم ، والكورال ، والأفعال والتديكور المتنوع .

داخل هذا التنوع الجديد يثوي وعد وافر . وبراي فرانسيس فيرغوسون ، يجد أكثر كتاب المسرح بين ١٩١٨ و ١٩٣٩ إثارة للاهتمام — وبينهم يدرج بيتس ، وإليوت ، وكوكتو ، وأوبي ، ولوركا — في هذه المصادر الجديدة الفرصة من أجل بداية جديدة بالكامل : « تأتلف مؤثرات مسرح موسكو للفن ، والباليه ، والميوزيك هول (مسرح المنوعات) ، لإعطاء مفهوم جديد للوسيلة المسرحية ، ولا يتم الرفض الصريح لطبيعية القرن التاسع عشر فحسب ، بل معظم الدراما الأوروبية خلال القرن

السابع عشر المنصرم ، وذلك لصالح الفارس farce (تمثيلية المهزلة) القروسطية ، والتراجيديا الاغريقية ، والطقوس وحفلات الترويح الريفية» (١) وقد وجد نفاد صبر بيتس المتجذر حيال قيود النزعة الطبيعية في هذه الاشياء وما يرتبط بها مصدراً جديداً للقوة . وإذ سار على سيرة إزرا باوند ، وألقى إلهاماً رُسمياً في مسرحيات النو Noh اليابانية ، فقد « ابتكر » (كما زعم) شكلاً جديداً من أشكال الدراما في كتابه «مسرحيات للراقصين» رغم انه سارع الى الاعتراف بأن هذه الجودة كانت بمعنى ما قديمة جداً : كتب في عام ١٩١٦ « كانت غلطتي انني لم أكتشف في شبابي أن مسرحي لا بد أن يكون المسرح القديم الذي يمكن رسمه بمد سجادة او رسم بقعة بعضا ، او وضع شاشة على جدار » (٢) .

وعلى مدى السنوات العشرين الأولى من تأليفه للمسرحي أو نحوها — من « الكونتيسة كاتلين » في عام ١٨٩٢ حتى صدور كتابه « مسرحيات لمسرح آيرلندي » عام ١٩١١ — كان هناك القليل مما يميز بيتس (أو حتى بغض النظر عن الأيرلندية المكرسة في أعماله ، القليل من وضوح الخط) عن معاصريه الرمزيين الاوربيين . وإذ كان معادياً للطبيعة وللمشكلات الحادة الذي إبسن وشو على نحو لا هوادة فيه فإنه قد كره « بيت الدمية » : « أي شيء هي سوى تكرار لكارولوس دوران ، وباستيان — ليباج ، وهكسلي وتيندال ؟ لقد أثارتني الدعوة الى الاعجاب بحوار قريب جداً من الخطاب الحديث الدال على رقي ثقافي للدرجة تعذر معها حضور لاية موسيقى وأي أسلوب (طراز حسن) . . . ومع مرور الوقت أصبح إبسن في نظري المؤلف المفضل للصحفيين الشباب ممن هم غاية في الدكاء ، الذين كرهوا ، بعد أن حكم عليهم بروتين التجريد المضجر ، الموسيقى والأسلوب . . . » . وقد أصيب بالهلع للطاقة الصرفة في « الانسان والسلاح » (مسرحية لشو ، — المترجم) والتي بدت انها لا تقدم الا « المباشرة المنطقية ، واللاعضوية وليس الطريق المتتوية في الحياة » (٣) وقد أنكر أية علاقة الدراما بالمنطق أو البرهان أو التقدم الحثيث للمحاجة المنطقية ، وطالب بأن يكون مقدمها كالفيضان الذي يغمرنا أو كمثل مد عظيم ، « مفرقة للحوادث » ومشوشة للفهم . « ويجب أن تضرب

كشحا عن كل الاشياء التي « يمكن ترميزها لأجل الفهم المباشر والفوري .
سبيلها هو تحريركنا باطلاق أحلام يقظتنا فينا الى ما يكاد يصل الى حدة
الغيبوبة » . يجب ان يشعر المتفرج ان عقله أخذ في التمدد بحركات
تشنجية ، أو « ينداح ببط كبحر يضيئه البدر وتردحم فيه الصور » (٤)
وإن في وضعنا الدراما في موضع المدافعة عن القضية الوطنية ، أو المشددة
على الوسايا العشر ، أو المناقشة للمجردات ، أو الظروف المباشرة للحياة
أو أمور وشؤون العقل لهو إساءة لها . ويجب على المسرح أن يكون موئل
« الفن الغامض الذي يؤدي عمله بالإيحاء والتلميح لا بالتصريح المباشر ،
وبالتعقيد التناجم عن الإيقاع ، واللون ، والإشارة » .

وبالنسبة اليه ، كما بالنسبة الى ميتزلينك وستريندبرغ ، تحتاز
الحكاية الخرافية على سحر عميق ومنها صاغ طريقة في الدراما تمتاز
بالرهافة والقوة في آن . وفي « الكونتيسة كاتلين » تطرق ، ليس للمرة
الأخيرة ، الى الخرافة الآيسلاندية القروسطية . وعلى الرغم من أن جو
المكان هو جو الكوخ والقلعة - العواء المنذر بالنشر للحيوانات وزعيق الطيور ،
النلر البارزة - مما يعطي الانطباع بأنه استمد هذا من ميتزلينك فإنه
من المشكوك فيه أن يكون يبتس في هذه المرحلة المبكرة من تأليفه على اطلاع
على شغل ميتزلينك ، رغم أن ذلك الإطلاع قد نما بسرعة مع تقدم العقد
سواء كان ذلك على مستوى المسرح أو الصحافة المطبوعة . هذا ، وإن
الاحساس بالتأمل الهادئ ، وبالتوق الشديد ، وبعد الفور البسيط
وبلاغة الصمت تخلق بالنسبة لهذه الأعمال المسرحية المبكرة عالما خطوطه
العريضة تحاكي أعمال ميتزلينك . هذا العالم مسكون بشخصيات يشغلها
كثيراً بحثها عن المشهد الواحد ، والمغامرة الواحدة ، والصورة الواحدة
التي هي صور موحية عن حيواتها الخصوصية . وتشكل مراميها من
التكثيف الحاد ، والبساطة ، والهدوء ، والتوق وهي تعمل في سبيل
« ذلك المنزل النائي حيث الآلهة السرمدية بانتظار أولاء الذين اكتست
أرواحهم ببساطة الشعلة ، وأجسادهم بهدوء المصباح الحقيقي » . (٥)

وكان يضاهي معاداته لاستخدام العبارات الكامدة اللون لـ « الخطاب الحديث الذي يفصح عن ثقافة راقية » إيمانه بالموارد لشعرية الكامنة في الخطاب الفلاحي الأيرلندي . وكان استخدامه (وبعد تشجيع منه استخدام سينج) للايقاعات والصور الكامنة في اللغة الفلاحية المحكية أولى المحاولات التي جرت عبر السنين التالية في مكان آخر من أوروبا للقيام بشيء مماثل - والمثال الأول بالطبع هو لوركا ، لكن إضافة أيضا لبعض أعمال بيراندريلو الأولى . وقد توصل ييتس سريعا إلى ادراك أن الإنجاز أيضا لم يكن مجرد تعبئة موارد اللغة المسرحية من جديد لكن إنطلاق القيم والآراء التي كانت ستبقى لولا ذلك صامتة لا تلقى تعبيرا ، وإتاحة الفرصة لسبر « أغوار في العقل » جديدة وغير مسبورة بعد . وعندما تأمل في عام ١٩١٩ فيما أنجزه هو وزملاؤه بمساعيهم فإنه عرف ذلك بأنه « أول تأدية شيء ما أصبح للعالم لناضجا له ، شيء سيتم القيام به في أرجاء العالم كافة ، وكل مرة بإتقان أكبر : الانطلاق للطبقات الخرساء بكافة مع ما لدى كل منها من معرفة بالعالم ... » (٦) .

وعند إعطائنا موافقتنا على تناقض إدموند ويلسون الشائع الاقتباس ومؤداه أن إسهم ييتس الأكبر في المسرح لم يكن مجسدا في مسرحياته بل هو في مسرحيات سينج (والذي اكتشف ييتس في عام ١٨٩٦ حياته الرائدة في باريس وحثه على العودة الى أيرلندا) فإننا نركز الانتباه بشكل مفرط على المسرحيات في فترة مسرح آبي Abbey Theatre من عمله ونغمط حق الأهمية الكبيرة والأصيلة لمسرحياته اللاحقة منذ عام ١٩١٦ وما بعد . ذلك لأن ييتس ، كما لاحظ إليوت بحق ، عثر على صيفته الدرامية الصحيحة والنهائية في مسرحية « أربع مسرحيات للراقصين » وغيرها من مسرحيات السنوات اللاحقة . وقد اجتمع شيئان لإعطائها طابعها المميز . فمن نحو ، كانت هناك الحقيقة - والتي سيكون ييتس ، دون ريب ، أول من يوافق عليها - ومؤداه أن عقله كان خليطا من عادات عدة : لقد اعترف بما هو أقل من الحقيقة بكثير عندما قال : « لقد سعيت دوما إلى أن أكون قريبا في عقلي من عقل الشعراء الهنود

واليابانيين ، وعجائز كونوت Connaught ، وكهلات (متوسطات السن) سوهو » . وإن قراءة لأسماء اولاء الذين استحوذوا في هذا الوقت أو ذاك على اهتمامه ستشمل - إضافة لمن تربطه بهم صلات أدبية واضحة مثل بليك ، وشيلي ، وميتزلينك ، وفييه دوليل آدم والرمزيين الفرنسيين - أسماء المفكرين والصوفيين وأعمالاً لبوليتنوس وبوهيم ، وسويد نيورغ والكابالا (علم اليهود لتفسير الكتاب المقدس - المترجم) ، وصولاً الى مدام بلافاتسكي والثيوصوفيين ، ورابندرات طاغور ومسرحيات النو Noh اليابانية . ومن الكيمياء المعقدة لهذه العناصر انبثقت آراء يبتس الناضجة حول الدور الصحيح للدراما . وكما ساق احد النقاد القول : « إن أشكال الأسطورة الأيرلندية ، وافكار وكونية البوذية ، وفن النو Noh المسرحي سيميد الدراما الى مصادرها الاولى والمسرح الى وظيفته الصحيحة الوحيدة، وهي ابتعاث حاضر مقدس» (٧) .

اما التحقق الآخر فقد كان اكثر شكلية . فقد توصل يبتس - كما ستريندبرغ الناضج قبله - الى أن الحجم الكبير وحده للمسرح المعاصر قد أعاق الدراما الحقيقية . فقد وجد أن المسرح بما له من جمهور ضخم لم يعطه اذناً متعاطفة . فقد شعر أنه « يجلس خلف الجمهور الخطأ » . ولاحظ أنه أخذ بالابتعاد عن التفنن الموحش للتنظيم ، والجانب الذي يديره الانسان ، والبروفات اليومية . وقد كرس نفسه - شأنه شأن ستريندبرغ - الى خلق المسرح التلمحي ، والى تأليف مسرحيات الحجر ، مع وجود ضئيل للتجهيزات والآليات المسرحية، متحدثاً ليس الى جمهور عريض بل الى مجموعة صغيرة لديها القدرة على التمييز . وقد « ابتكر » ، حسب قوله هو « شكلاً مميزاً من أشكال الدراما ، غير مباشر ، رمزي ، ليس بحاجة للرعاع أو الصحافة كي يعيش » (٨) .

ولقد كان الاهتمام الطافي يتمثل في انجاز لغة من بعيد : لموازنة لغة المكان الجديدة هذه بغربة مباعدة جديدة وعضوية . وإن هذه الغربة لتختلف اختلافاً كلياً عن « المسافة الجسدية » التي خلقتها ميكانيكية

وجلبة المسرح المعاصر . ويقتضي تحقيقها عبر « وسائل بشرية » ، عن طريق الطقوس ، ونمط الأسلوب المعين ، وصياغة الرقصات وبالتبديل المعنوي الى الموسيقى ، وبنزع الهوية الشخصية بالقناع – وليس بخلق عوالم سطحية من وضعيات تفصيلية وواقع مكرور بل عالم قصي بصدقه المتأصل فيه : (٩)

والفن الخيالي بكافة يظل على مسافة ، وهذه المسافة ما إن يتم اختيارها فإن الواجب يقتضي بالمحافظة عليها في وجه عالم مليء بالمزاحمة . ويجدر بالشعر ، والطقوس ، والموسيقى والرقص ... أن تساعد في الإبقاء على الباب ... ولئن كانت الفنون التي تمتعني تبدو وكأنها تفصل عن العالم وعنا مجموعة من الأشخاص ، والصور ، والرموز ، فإنها تمكننا من أن ندلف لبضع لحظات الى أعماق العقل الذي كان حتى الآن مراوفاً جداً بشكل لا يصلح معه لسكنانا .

لكن المفزى التجديدي في هذه المسرحيات اللاحقة الشديدة الشكلانية والتي قامت بدعم من « الشعر والطقوس ، والموسيقى ، والرقص » ، والاستخدام الخيالي للأقنعة والتخفيض الناجم في أهمية « الشخصية » – وهذه تسمية معقدة لدى بيتس – لم يحز على اعتراف نقدي فوري . لكن هذه الأشياء يمكن أن ينظر إليها الآن على أنها لعبت دوراً حاسماً في خلق الشروط حيث « المسرحية الشعرية » – وهذه تسمية تتقلد بسرعة « معنى عقيماً وانتقاصياً بشكل واضح » (١٠) كانت مرة أخرى ممكنة في أوروبا ، وأنها كانت تدشيناً للاستكشاف المكثف لجملته عناصر في الدراما عانت ردها طويلاً من الإهمال . وقد ذهب الجدل الى أن التقليد المسرحي اللاحق لـ « بانتظار غودو » و « نهاية الحفلة » يمكن تبين جذوره في « عند بئر الصقر » ، و « القطة والقمر » ، و « بيضة مالك الحزين » (١١) .

لقد واجه الامتقاد الطبيعي السمة والمرتبط في المقام الاول بهنري جيمس بأن المزية الوحيدة التي « تعتمد عليها » كل الأخريات « بتسليم وخضوع » تتمثل في قدرة الكاتب على تقديم « وهم الحياة » واجه تحديه الأكبر لدى بيرانديلو . على أنه لم يتمثل ، في حالته هو ، بهجوم من خارج ، مثلما يجد واحدنا في العداء المباشر عند أبولينير ، وييتس ، وإيليوت ، بل باختزال من داخل ، هجوم ملتف ارتد — والتف داخلاً — على نفسه ليجد في عمق الأعماق ، مصادر التفسخ . وقد قاد ليس الى الإنكار البسيط بل الى اكتشاف التناقض الداخلي الذي تنكشف أمامه كل محاكاة فنية: ومؤدى ذلك أن محاكاة الواقع لا يمكن تمييزها في الحال من محاكاة المحاكاة ، وأن للتزييف واقعاً صادقاً ودائماً ليس بالامكان معرفته في غالب الأحيان .

وإذ سحره التغفل الداخلي للمظهر والواقع ، وللشيء والصورة المنعكسة ، وللوجه والقناع ، فإن بيرانديلو قد توصل في استقامته التي لا ترحم الى نوع من طبيعية من الدرجة الثانية ، يفصح تفننها عن ذاته في العنوان الذي وضعه للمجلدات العشر التي تضم مختاراته المسرحية : (الأقنعة العارية) . وهذا العنوان يفصح عن التناقض الذي يفيد أن الانسان لا يستطيع أن يكون ذاته بحق إلا عند ارتدائه القناع ، إذ أنه لا يشعر بحريته في نبذ الادماء والتظاهر إلا وقتذاك . وبمعنى حقيقي تماماً الوجه العاري هو القناع ، وبالعكس ، لا يتيح الكشف الصادق إلا لبس القناع .

وعلى هذا المستوى الجديد يفدو الواقعي كما درجنا على معرفته والتسليم به — جوهر الطبيعية التقليدية — هو المزيف صراحة . لكن ، يبقى الواقع « الجديد » في الآن ذاته واقعياً بشكل وهمي لا يعدو أن يكون ميتاً — وهمياً (ما وراء الوهمي) . هذا ، وتنتهك مسرحيات « ست

شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) - ككثير من كشوفه الدرامية الأخرى للواقع والوهم ، ولا سيما « أنت محق إذا اعتقدت أنك كذلك » (١٩٢٢) وهنري الرابع (١٩٢٢) - تنتهك أولاً رغبتنا في تعليق (وقف) الاعتقاد ومن ثم تقدم تعويضاً في الحال تحت تسميات جديدة للمرجعية. والتظاهر من أي نوع كان - ومسرحياته تتفحص مظاهره التي لا تعد ولا تحصى : تلبس الشخصية ، الخداع ، التنكر ، التخفي ، « الطبع الغريب » - هو على الدوام واقع مدعى به وادعاء واقعي ، نسبة الى نقطة وقوف المشاهد (اللا متعينة) . وفي الأساس ، فإن مسرحيات بيرانديلو تنوس بين هذين القطبين - الطبيعة الكاذبة للمظهر وصدق الكذب .

هذا ، وإن هناك لحظات يتم اكتشاف بيرانديلو فيها ، كما في « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وهو يزيل «جدارين رابعين» حيث تكتفي الطبيعة الأرثوذكسية بإزالة واحد : الأول هو الجدار الذي يقع في مستوى الجزء من المسرح أمام الستارة ، والآخر هو « الجهة الأمامية للبيت » التي تفصل الحياة الخيالية للمسرح ككل عن الحياة اليومية في الخارج. فالمسرح يهياً ليكون تهيئة للمسرح ، والمسرح يصبح هو المسرح، ويتدمج مستويان من مستويات الوجود . ف « الواقع الوهمي » للمستوى الواحد من الوجود ينقاد لـ « الوهم الحقيقي » للآخر . ولا يعطي الجمهور منظرأ فقط (بالمعنى الارسطي) بل منظر المنظر . ويتناول الحدث ليحتوي ذاته بذاته . ويتم إيراد بعد إضافي جديد يعطي ليس مسرحية داخل مسرحية بقدر ما يعطي مسرحية وراء مسرحية .

هذا ، ويتم بشكل صارم تتبع مشكلة الهوية ، وطبيعة الذات ، حتى نهايتها اللا منطقية . وكما يسوق الأب القول في « ست شخصيات » : إن الشخص الخيالي يحتاز على حياة دائمة خاصة به ، وعلى ديمومة واستقرار يأتيان من نص محدد لا يتبدل. وهذا ما يسبغ الهوية، ويجعل الشخصية المختلفة « أحدهم » ، بينما يجوز جداً أن لا يكون الشخص في

الحياة الواقعية « أي أحد » . وهو يتوجه الى المدير قائلاً : « ألسنتُ
تشمّر أن الأرض تميد تحت قدميك وأنت تتخيل أن هذه الـ « أنت »
التي تشعر بها اليوم ، كل واقعتك الراهن ، سيبدو ، لا محالة ، مجرد
وهم غداً ؟ » . والتشديد ينصب دائماً على قابلية التغير ، والانقطاع
الجوهري في أنا الفرد . فطبيعة الانسان هي - في مظهراتها الاجتماعية
كما في النفسية - شيء مراوغ وغير مستقر بل وهمي . ليس هناك بين
أيدينا إحدائيات ثابتة يمكن أن نقيس الهوية بها . ويلقى الايمان الطبيعي
السمة بحتمية القوى الطبيعية (الموروثة) أو المخترعة (البيئية) الرفض .
واليقينية بخصوص دور المرء أو هدفه في الحياة أمر لا يمكن نواله .

الحقيقة هي غير متعينة ، وكل التقارير تتضارب مع بعضها .
وتفسير بونزا في « أنت محق إذا اعتقدت أنك كذلك » للعلاقة المثلثية التي
تربطه بزوجه وحمايه - وهو تقرير ليس معقولاً كلية ينسب اختلال
العقل للآخرين ويعترف بالازدواجية الشخصية - يتضارب تماماً مع
التقرير غير المقنع أيضاً الذي أعطته الحماية . والحقيقة تبقى مخفية
ومعلقة داخل عنكبوت الادعاء ، والخداع ، والوهم ، والزعيم ، والعزو ،
والاعتقاد الباطل ، والجنون . وعندما يظهر ، نحو نهاية المسرحية ،
الشخص الوحيد الذي يقف في موقع يمكنه من أن يفرض التناقضات في
التقريرين - الزوجة ، السنيورة ، بونزا - هذا الشخص (وهو أنثى)
يرتدي حجاباً كثيفاً (ورمزياً) . وهي ترفض تكذيب أي من التقريرين
وتؤكد كليهما . وهي تؤكد : « من جانبي ، أنا ما يعتقد الناس أنني أنا » .

وفي « هنري الرابع » يعبر بيرانديلو ثانية وثالثة بقعة متعرجة جداً
على الحدود بين الظاهر والواقع ، سلامة العقل واختلاله ، نقاء السريرة
والتصنع . قبل عشرين سنة من بدء المسرحية أفرد البطل لنفسه عملاً
بريئاً واختيارياً من أعمال التظاهر : فقد حضر حفلة تنكرية تنكر فيها في
هيئة هنري الرابع . وعلى إثر سقوطه عن ظهر حصانه وإصابة دماغه فانه
يحكم عليه في غمرة خبله العقلي بمتابعة التظاهر . ويتحول التنكر الآن الى

عمل قسري ولا ارادي . وعندما تعود اليه سلامة عقله بعد بضع سنين يرى منفعة في الاستمرار في « لعب دور المجذوب » وفي جنونه المصطنع يظهر أنه يمتلك زمام الأمور مرة ثانية . وأخيراً وفي لحظة غضب يطمعن احد زائريه ويرديه قتيلاً ، ويستلزم الحفاظ على النفس أن يستمر في تظاهره ذلك . ولا يقتضيه الأمر أن يستمر في ادعائه بعدم التوازن العقلي فحسب بل بارتكابه جريمة القتل ربما أصبح « في الواقع » غير متوازن حتى أمام نفسه التي تعرف أكثر بكثير من المراقب الخارجي . ويتوضع فوق هذا العمل المعقدة (بحد ذاته) طبقة أخرى من التلميحات والاحالات المرجعية المعقدة هي الأخرى تقوم بين هنري القرن العشرين من نحو والامبراطور التاريخي هنري الرابع من نحو آخر ، بين ما تيلدا الحديثة ومركيزة توسكاني الأولى ، وبين الموقفين السياسي والاجتماعي . والنتيجة هي قطعة بارعة من الكتابة المسرحية بيرانديليه في الصميم .

كل شيء في عالم بيرانديلو هو في حالة تحول ، كل شيء نسبي . ما هو « الواقع » هناك سوى (كما يسوق ليون غالا القول في « قوانين اللعبة ») جريان لا يتوقف من الجودة الدائمة التي يفتتها المنطق الى عديد من الجزيئات الساكنة والمتجانسة ؟ (في أخريات حياته كان من عادة بيرانديلو أن يعلن أن إسهامه في الدراما الحديثة تمثل في تحويل « المنطق الى انفعال عاطفي ») . ليس هناك من نقطة ثابتة تكون نقطة إنطلاق لإجراء الحسابات . وأقل ما يركن اليه من الأشياء هي الكلمات . يلاحظ الأب في « ست شخصيات » أن أية فكرة تتسنى لنا عن استمتاعنا بمعنى مشترك في الكلمات لهي وهم باطل : نحن نعتقد أننا نفهم بعضنا بعضاً لكننا لسنا في واقع الأمر نفهم شيئاً » . إن التواصل بين الأفراد هو ، بأي معنى حقيقي ، مستحيل . وفي هذا الاستبصار السوداوي يرى الفرد عزلته الأساسية بشكل حتى أكثر وضوحاً .

لقد مضى وقت طويل قبل أن يظهر كم كان تأثير بيرانديلو — وفي الحق ، ما يزال حتى الآن — على دراما القرن العشرين عميقاً ومتغلغلاً .

فقد ارتفعت الأصوات تحييه باعتباره «الكاتب الدرامي الأكثر خصبا في زماننا»^(١٢) واينشتين الدراما^(١٣)، والمسؤول عن ثورة كاملة في موقف الانسان من العالم . وتنعقد الصلات بين شغله والمسرح البريختي المعادي للوهم ، ومسرح ثورنتون ويلدر ، ومسرح بيتر فايس . وإنا لنراه يفتح ساقيه على آخرهما عند عبوره بين تقليدين مسرحيين متميزين مكملا «عملية الاستلهام الرومانتي التي بدأها إيسن وستريندبرغ»^(١٤) ومؤذنا ومحركا لبعض أهم التطورات في الدراما الاوربية اللاحقة : ففي كربه النفسي حول طبيعة الوجود فإنه يرهص بسارتر وكامو ، وبعمق نظره داخل تفكك الشخصية ، يرهص ببيكيت ، وبهجومه على الأفكار المتعارف عليها ، بيونيسكو ، وباستكشافه الصراع بين الواقع والظاهر ، بأونيل ، وبسبره للعلاقة بين الذات والمظهر الخارجي للشخص ، والممثل والشخصية ، والوجه والقناع ، بشغل أنوي ، وجيرودو ، وجينيه .

الحواشي:

- ١- فرانسيس فيرغوسون «فكرة جيمس عن الشكل الدرامي»، مـ كينيون، مجلد ٥ (١٩٤٣) ص ٥٠٦-٧
- ٢- ييتس، الحواشي لكتابه «أربع مسرحيات للراقصين» (١٩٢١)
- ٣- ييتس «سير ذاتية بقلم الكاتب» (لندن ١٩٥٥) ص ٢٧٩ و ٢٨٣.
- ٤- ييتس، المسرح التراجيدي، في مقالات وافتتاحيات (لندن ٦١ ص ٢٤٥.
- ٥- ييتس «فلسفة شعر شيلي» (١٩٠٠) في مقالات وافتتاحيات (١٩٦١) ص ٩٥
- ٦- ييتس، «مسرح للشعب» في مسرحيات ومجادلات (لندن ١٩٢٣) ص ٦
- ٧- توماس باركنسون، «المسرحيات الأخيرة لـ: دبليو. ب. ييتس». «الدراما الحديثة»: «مقالات في النقد»، تحرير ت. بوغارد ودبليو. أ. أول (نيويورك ١٩٦٥) ص ٣٨٨-٩.
- ٨- ييتس «بعض مسرحيات نبيلة من اليابان»، في «مقالات ومقدم (لندن ١٩٦١) ص ٢٢١.
- ٩- نفسه ص ٢٢٤-٥
- ١٠- ج. تشياري، «نقاط علام في الدراما المعاصرة» (لندن ١٩٦٥) ص ٨١.
- ١١- توماس باركنسون -مصدر سابق الذكر- ص ٣٩٢.
- ١٢- روبرت بروشتاين، «مسرح الثورة» (لندن ١٩٦٥) ص ٣١٦.
- ١٣- مارتين ايسلن، «تأملات: مقالات في المسرح الحديث» (نيوي ١٩٧١) ص ٤٧.
- ١٤- روبرت بروشتاين -مصدر سابق الذكر- ص ٣١٦.

جدول كرونولوجي (خاص بالتسلسل الزمني) للأحداث
- تصنيف جيمس مكفارلين بالتعاون مع روبن يونغ -

المفتاح:

انج: بريطاني، أمريكي، اللغة الانكليزية

فر: فرنسا، اللغة الفرنسية

أما: ألمانيا، النمسا، اللغة الألمانية، هولاندة.

لات: اسباني، ايطالي، أوروبا اللاتينية.

سما: اسكندنافيا وشمال أوروبا

سلا: روسيا، أوروبا الشرقية، البلدان السلافية

تاريخ ولادة المؤلف وضع بين هلالين، الا في حالة الأعمال التي نشرت بعد وفاته، عندئذ يعطى تاريخ الوفاة، مبينا بحرف (ت)

- ١٨٩٠ -

الجد: فريز (١٨٥٤) «الغصن الذهبي» ٢ مجلد، ويليام موريس يؤسس مطبعة
١٢ مجلد ١٩١١ - ١٥
جيمس، هـ (١٨٤٣) «التأمل المأساوي»
البدء بالتعليم الابتدائي المجاني في
انجلترا.
جيمس، و (١٨٤٢) «مبادئ علم النفس»

ويد: ويستلر (١٨٣٤) «الفن الرقيق في تكوين
العداوات»
تأسيس نادي الشعراء (رايمز كلب)
قانون شيرمان ضد الاحتكارات

فر: كلوديل (١٨٦٨) Tête d'or
ميتزلينك (١٨٦٢) Les Aveugles
ففيه دوليل آدم (ت ١٨٨٩) Axel
زولا (١٨٤٠) La Bête humaine

ألا : باهر (١٨٦٣) Zur kritik Moderne
 جورج (١٨٦٨) Hymen
 هولز (١٨٦٣) وشلاف (١٨٦٢) Die Familie
 سليفك Selicke
 لانغبيهن (١٨٥١) Rembrandt als Erzieher
 سقوط بسمارك ، كابريني يخلفه ،
 نقض القانون الاشتراكي
 تأسيس مسرح الشعب الحر في
 برلين
 وفاة فان غوخ

لات :

شما : هامسن (١٨٥٩) «الجوع»
 ابسن (١٨٢٨) «هيدا غابلر»
 ستريندبرغ (١٨٤٩) «قرب أعالي البحار»
 تولستوي (١٨٢٨) «سوناتا كروتزر»

سلا :

- ١٨٩١ -

الحج : جيسينغ (١٨٥٧) «شارع غراب الجديد»
 هاردي (١٨٤٠) «تيس امرأة من دوبرفيل»
 هاويز (١٨٣٧) «النقد والأدب الثري»
 كيبليغ (١٨٦٥) «النور الذي انطفأ»
 مور (١٨٥٢) «انطباعات وآراء»
 موريس (١٨٣٤) «قصائد بالمصادفة»
 بينيرو (١٨٥٥) «الأزمة، السيدة السخية،
 والمستهتر»
 شو (١٨٥٦) «جوهر الابسية» .
 ويتمان (١٨١٩) «وداعا، يا صورة أولمت بها»
 وايلد (١٨٥٤) «صورة دوريان غراي»

فر: بارييه (١٨٦٢) Le Jardin de Bérénice
 (٣ مجلدات، ١٨٨٨ - ٩١)
 هويسمانز (١٨٤٨) La -Bas
 مالارميه (١٨٤٢) Pages
 فيرهيرن (١٨٥٥) Les Flambeaux noirs
 فيرلين (١٨٤٤) Bonheur
 جيد (١٨٦٩) Les Cahiers d'André Walter

ألا: باهر (١٨٦٣) Die Überwindung des Natura-
 lismus
 ديهمل (١٨٦٣) Erlosungen
 جورج (١٨٦٨) Pilgerfahrten
 هوفمانستال (١٨٧٤) Gestern
 هولز (١٨٦٣) Die, Kunst ihr wesen und
 ihre Gesetze
 فيديكنند (١٨٦٤) Frühlings Erwachen

لات:

شما: غاربورغ (١٨٥١) «رجال متعبون»
 لاجرلوف (١٨٥٨) «ساغاغوستا برلينغ»
 سلا:

- ١٨٩٢ -

بوسانكيت (١٨٤٨) «تاريخ علم الجمال»
 وفاة تينيسون
 كيبلينغ (١٨٦٥) «القصاصد الغنائية للشكنات»
 وفاة وتمان
 بينيرو (١٨٥٥) «الوزير، العصا الفرنسية»
 شو (١٨٥٦) «مهنة السيدة وارين»
 سوينيرن (١٨٣٧) «الشقيقات»
 زانغويل (١٨٦٤) «أطفال الغيتو»

وفاة رينان

فر: كلوديل (١٨٦٨) La Ville

جيد (١٨٦٩) Traité du Narcisse

ميتزلينك (١٨٦٢) Pelléas et Mélisande

Blätter fur die kunst تبدأ بالنشر

معرض Munch في Verein Ber-
liner

ألا: فوتتانه (١٨١٩) Unwiederbringlich

جورج (١٨٦٨) Algabal

هيكل (١٨٣٤) Der Monsimus

إغلاق كونستلر

هاويتمان (١٨٦٢) Die Weber

انشقاق ميونيخ

هوفمانستال (١٨٧٤) Der Ted des Tizian

لات: دانونزيو (١٨٦٣) L'Innocente, Giovanni Ep-
iscope

سقيفو (١٨٦١) Una Vita

شما: هامسن (١٨٥٩) «أسرار غامضة»

هانسون (١٨٦٠) «المادية في الأدب، أغنيات
أوفينغ الصغير»

ابسن (١٨٢٨) «سيد البنائين»

جورجنسن (١٨٦٦) «طبائع»

ستريندبرغ (١٨٤٩) «الرباط»

- ١٨٩٣ -

المجد: برادلي (١٨٤٦) «الظاهر والواقع»

جيسينغ (١٨٥٧) «العجوز»

جيمس (١٨٤٣) «الحياة الخصوصية»

بيتر (١٨٣٩) «أفلاطون والأفلاطونية»

	باتمور (١٨٢٣) «الشعريات الدينية»	
	بينيرو (١٨٥٥) «ديك الغندور، والحزامي الزكية»	
	تومبسون (١٨٥٩) «قصائد» (من بينها «كلب الجنة»)	
	وايلد (١٨٥٤) «سالومي» (نشرت في باريس بالفرنسية)	
	بيتس (١٨٦٥) «الشفق السلتي»	
فر:	جيد (١٨٦٩) Tenatative amoureuse	وفاة موباسان
	Voayge d'Orien	وفاة تين
	هيريدا (١٨٤٢) Les Trophées	تأسيس مسرح L'Œuvre - Pœe de
	فيرهين (١٨٥٥) Campagnes hallucinées	L'Oeuvre
	مالارميه (١٨٤٢) Vers et Proses	
ألا:	ديهمل (١٨٦٣) Aber die Liebe	معرض بواكير لوحات فان غوخ
	فورتانه (١٨١٩) Frau Jenny Treibel	في امستردام
	هالبي (١٨٦٥) Jugend	
	هاوبتمان (١٨٦٢) Der Biberpelz, Hanneles	
	Himmelfahrt	
	هوفمانستال (١٨٧٤) Der Tor und der Tod	
	برجيسجيفسكي (١٨٦٨) Totenmesse	
	شنيترلر (١٨٦٢) Anatol	
لات:		فيردي (١٨١٣) «فولستاف»
شما:	جورجنسن (١٨٦٦) «شجرة الحياة»	جورجنسن وآخرون يصعدون
	أويستفيلدر (١٨٦٦) «قصائد»	دورية «البرج»
		مونش (١٨٦٣) «الصيحة»
سلا:		

- ١٨٩٤ -

- المجد: جيسينغ (١٨٥٧) «عام اليوبيل»
غروسميث، ج (١٨٤٧) ودبليو (١٨٥٤) «دفتر مذكرات لأحد»
كيلينغ (١٨٦٥) «كتاب الغابة»
مارك توين (١٨٣٥) «مأساة بودينهيدي ويلسون»
مور (١٨٥٢) «مياه إيستر»
بينيرو (١٨٥٥) «الجنس الأضعف، معلمة الصف»
سوينورن (١٨٣٧) «أستروفال وقصائد أخرى»
ويب، س. (١٨٥٩) وب. (١٨٥٨) «تاريخ الحركة النقابية»
وايلد (١٨٥٤) «امرأة غير ذات أهمية»، سالومي،
(ترجمة لورد ألفريد دوغلاس، الصور لبيردولي)
بيتس (١٨٦٥) «أرض رغبة القلب»

- فر: جاري (١٨٧٣) Les Minutes de Sable mé-
morial
محاكمة داريفوس (١٨٩٤-٩)
تبدأ في باريس
ميترلينك (١٨٦٢) Intérieur

- ألا: مومبيرت (١٨٧٢) Tag und Nacht
ريلكه (١٨٧٥) Leben und Lieder
شتاينر (١٨٦١) Philosophie der Freiheit

لات:

- شما: فرودينغ (١٨٦٠) «قصائد جديدة»
هامسون (١٨٥٩) «بان»
ابسن (١٨٢٨) «ايولف الصغير»

سلا : تشيخوف (١٨٦٠) «في الغسق» وفاة الكسندر الثالث في روسيا،

خلافة نيقولا الثاني

- ١٨٩٥ -

أنج: كونراد (١٨٥٧) «حماقة ألبير» ترجمة بيولف من قبل ويليام

موريس

كرين (١٨٧١) «علامة الشجاعة الحمراء»

جيسينغ (١٨٥٧) «فدية حواء، الضيوف

النافعون، الحرائق النائمة»

هاردي (١٨٤٠) «جود الغامض»

جيمس (١٨٤٣) «الفاسق»

ميريديث (١٨٢٨) «الزواج المذلل»

مور (١٨٥٢) «العزاب»

بينرو (١٨٥٥) «السيدة ايسميث السيئة

السمعة، السيدة تانكراي الثانية، النساء

الأمازونيات»

سايمونز (١٨٦٥) «ليالي لندن»

ييتس (١٨٦٥) «قصائد»

وفاة دوما الابن

معرض سيزان في باريس

فر: جيد (١٨٦٩) Paludes

هويسمانز (١٨٤٨) En route

ايلز (١٨٧٢) Les Cités futures

الأخوان لومبير يخترعان الكاميرا

السينمائية

فاليري (١٨٧١) Introduction à la méthode

de Léonard de Vinci

فيرهيرن (١٨٥٥) Les Villes tentacu-

laires

فيرلين (١٨٤٤) Confessions

- ألمأ: فونتانه (١٨١٩) Effi bried
جورج (١٨٦٨) Die Bucher der Hertzen und
Preisgedichte
هوفمانستال (١٨٧٤) Alkestis
شنيترلر (١٨٦٢) Liebelci
فيديكند (١٨٦٤) Der Erdgeist
لات: ماركوني يخترع التلغراف
اللاسلكي
شما: برانديس (١٨٤٢) «ويليام شكسبير»
هانسون (١٨٦٠) «الرحلة الى البيت»
سلا: ميريجكوفسكي (١٨٦٥) «المسيح والمسيح المضاد»
(١٨٩٥ - ١٩٠٥)
- ١٨٩٦ -
المجد: كونراد (١٨٥٧) «منبوذ الجزر»
هاوسمان (١٨٥٩) «راعي خراف الشربشير»
جيمس (١٨٤٣) «البيت الآخر»
بينيرو (١٨٥٥) «فائدة الشك»
فر: بيرغسون (١٨٥٩) Matière et mémoire
جاري (١٨٧٣) Ubu Roi
ميتزلينك (١٨٦٢) Les Trésor des Humbles
بروست (١٨٧١) Les Plaisirs et les Jours
رينار (١٨٦٤) Histoires Naturelles
فاليري (١٨٧١) La Soirée avec M. Teste
فيرهين (١٨٥٥) Les Heures claires

- ألا: ديهمل (١٨٦٣) *Weib und Welt*
فوننتانه (١٨١٩) *Die Poggenpuhls*
هاويتمان (١٨٦٢) *Florian Geyer, Die ver-*
sunkene Glocke
هوفمانستال (١٨٧٤) *Der Kaiser und die*
Hexe
ريلكه (١٨٧٥) *Larenopfer*
- لات: بوتشيني (١٨٥٨) *La Bohème*
- شما: بجورنسون (١٨٣٢) «ماوراء قدراتنا ٢»
فروندنغ (١٨٦٠) «بقع وخرق»
- سلا: تشيخوف (١٨٦٠) «النورس»
تولستوي (١٨٢٨) «قوة الظلام»
- ١٨٩٧ -
- المجد: كونراد (١٨٥٧) «زنجي النرجس»
جيسينغ (١٨٥٧) «الدوامة»
هاردوي (١٨٤٠) «المحبوب جدا»
جيمس (١٨٤٣) «ما علمته ميزي»، «أسلاب» توقف صدور «الكتاب الأصفر»
بويتون»
كير (١٨٥٥) «الملحمة والرومانس»
كيلينغ (١٨٦٥) «القباطنة الشجعان»
ميرديث (١٨٢٨) «مقالة في الكوميديا»
ويلز (١٨٦٦) «الرجل اللامرئي»
بيتس (١٨٦٥) «الوردة الخمراء، جداول
القانون، عبادة المجوس»

فر: جيد (١٨٦٩) Les Nourritures terrestres
مالارميه (١٨٤٢) Divagations, Un Coup de
Dés

بينفي (١٨٧٢) Jeanne d'Arc
روستان (١٨٦٨) Cyrano de Bergerac

ألا: جورج (١٨٦٨) Das Jahr des Seck
انشقاق فيينا
هوفمانستال (١٨٧٤) Das Kleine
وفاة بوركهاردت
برجيسفيسكي (١٨٦٨) Satanskinder
ريلكه (١٨٧٥) Traumgekrönt
وفاة براهيمز

لات: دانونزيو (١٨٦٣) Trionfo della Morte

شما: هيدنستام (١٨٥٩) «فرسان الملك تشارلز»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «البحيم»

سلا: تشيخوف (١٨٦٠) «الحال فانيا»
تولستوي (١٨٣٨) «البعث»

- ١٨٩٨ -

المجد: جيسينغ (١٨٥٧) «البقايا البشرية»، «سائح المدينة»
وفاة غلادستون
هاردي (١٨٤٠) «قصائد ويسكس»
جيمس (١٨٤٣) «في القفص»، «العملان السحريان»
شو (١٨٥٦) «مسرحيات لطيفة ومسرحيات»
كريبه «الفاغنري الكامل»
ويلز (١٨٦٦) «حرب العوالم»
وايلد (١٨٥٦) «قصيدة قراءة السجن»

- فر : هويسمانز (١٨٤٨) La Cathédrale
بيغي (١٨٧٣) Marcel
فيرهيرن (١٨٥٥) Les Aubes
- ألمانيا : فونتانه (ت. ١٨٩٨) Der Stechlin
هولز (١٨٦٣) Phantastus
مان، ت. (١٨٧٥) Der Kleine Herr Friede-
mann
نيشيه (١٨٤٤) Gedichte
ريلكه (١٨٧٥) Advent
- لات : دانونزيو (١٨٦٣) La Città morta
سيفو (١٨٦١) Senilità
- شما : بانغ (١٨٥٧) «البيت الأبيض»
بجورنسون (١٨٣٢) «بول لانغ وتورا باسبيرغ»
هامسن (١٨٥٩) «فيكتوريا»
جينسن (١٨٧٣) «قصص همبرلاند»
(٣ مجلدات، ١٨٩٨ - ١٩١٠)
جورجنسن (١٨٦٦) «قصائد» (١٨٩٤ - ٩٨)
ستريندبرغ (١٨٤٩) «إلى دمشق ١ و ٢»، «حكايا
خرافية»
- سلا : تولستوي (١٨٢٨) «ما الفن؟»
تأسيس مسرح موسكو للفنون

- النج: داوسون (١٨٦٧) «زخارف»
نثوب حرب البوير
ايليس، هافيلوك (١٨٥٩) «دراسات في علم
نفس الجنس ١»
جيسنيغ (١٨٥٧) «تاج الحياة»
جيمس، ه. (١٨٤٣) «العصر المضطرب»
جيمس، و. (١٨٤٢) «أحاديث في علم النفس»
كيلينغ (١٨٦٥) «ستوكي وشركاه»
بينيرو (١٨٥٥) «تريلوني من ويلز»
سامونز (١٨٦٥) «الحركة الرمزية في الأدب»
وايلد (١٨٥٦) «زوج مثالي»، أهمية أن يكون
المرء جادا «عرضت عام ١٨٩٥»
ييتس (١٨٦٥) «الريح بين جنبات القصب»،
«قصائد»

- فر: جاري (١٨٧٣) L'Amour absolu
موريا (١٨٥٦) Les Stances
فيرهين (١٨٥٥) Les Visages de la vie
المحاكمة الثانية وصدور العفو عن
درايفوس
مونيه (١٨٤٠) «كائدرائية روين»

- ألا: تشامبرلين (١٨٥٥) Die Grundlagen des
neunzehnten Jahrhunderts
(ترجمت الى الانكليزية عام ١٩١١)
فرويد (١٨٥٦) Traumdeutung (تاريخ ١٩٠٠)
جورج (١٨٦٨) Der Teppich des Lebens
هيكل (١٨٣٤) Die Welträtsel
هاوبتمان (١٨٦٢) Fuhrmann Henschel
تأسيس «Die Fackel» (تحرير كارل
كراوس)

Die Hochzeit der So- (١٨٧٤) هوفمانستال
heide, Das Bergwerk Zu Faltum

Revolution der Lyrik (١٨٦٣) هولز

Mir zur Feier (١٨٧٥) ربلكه

Der grüne kakadu (١٨٦٣) شينزلر

لات :

ابسن (١٨٢٨) «عندما نستفيق نحن الموتى»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «جرائم وجرائم»،
«غوستاف فازا»

سلا :

-١٩٠٠-

المجد: كونراد (١٨٥٧) «لورد جيم»
درايزر (١٨٧١) «الأخت كاري»
جيمس (١٨٤٣) «الجانب اللين»
بنيرو (١٨٥٥) «لور كويكس المرح»
سيتسبوري (١٨٤٥) «تاريخ النقد»
شو (١٨٥٦) «ثلاث مسرحيات للمتطهرين»
ويلز (١٨٦٦) «الحب والسيد لويشام»
ييتس (١٨٦٥) «مياه خيالية»

وفاة ستيفن كرين
وفاة راسكن
وفاة وايلد
تأسيس حزب العمال البريطاني

فر: بيرغسون (١٨٥٩) Le rire
كلوديل (١٨٦٨) Connaissance de l'Est
(1895- 1900)

بيغي يؤمس -Cahiers de la quin-
zaine

جاري (١٨٧٣) Ubu enchaîné
رينار (١٨٦٤) Poil de Carotte
فيرهين (١٨٥٥) Le Cloître

غوغان (١٨٦٦)
Noa -Noa

-٣٥١-

- آلا : هوسرل (١٨٥٩) Logische Untersuchungen وفاة نيتشه
 كامنر (١٨٧٣) Die Mystik, die Kunstler تأسيس كابرليه Uberbreuttl
 und das Leben
 مانخ (١٨٣٨) Analyse der Empfindungen نظرية الكم عند بلانك
 مان، ت. (١٨٧٥) Buddenbrooks (طباعة Sezession Berlin
 (١٩٠١)
 نيتشه (ت. ١٩٠٠) Ecce Home
 ريلكه (١٨٧٥) Geschichten vom lieben
 Gott
 شنيترلر (١٨٦٢) Reigen
 سبيتلر (١٨٤٥) Olympischer Fruhling
 (١٩٠٥-١٩٠٠)

لات : دانززيو (١٨٦٣) Il Fuoco

شما : أوبستفيلدر (١٨٦٦) «دفتر مذكرات كاهن»
 سلا :

-١٩٠١-

- البحر : بتلر (١٨٣٥) «العودة الى ايرهون» وفاة الملكة فيكتوريا
 جيسينغ (١٨٥٧) «على شاطئ البحر الايوني» وخلافتها من قبل ادوارد السابع
 هاردي (١٨٤٠) «قصائد من الغابر والحاضر»
 جيمس (١٨٤٣) «النبوع المقدس» اغتيال ماكنلي، وخلافة
 ت. روزفلت
 كيبيلينغ (١٨٦٥) «كيم» اجراء اول اتصال لاسلكي بين أوروبا
 وأمريكا.
 مور (١٨٥٢) «الأخت تيريزا»
 ويلز (١٨٦٦) «أول الرجال في القمر»
 بيتس (١٨٦٥) «قصائد»

- فر: مترلنك (١٨٦٢) La Vie des Abeilles
منح أول جائزة نوبل للأدب الى
سولي برودهوم
قانون بلانك في الاشعاع
- ألمأ: جورج (١٨٦٨) Fibel
نيتشه (ت ١٩٠٠-١٩٠٠) Nietzsche contra Wagner
شنيتزلر (١٨٦٢) Leutnant Gustl (١٨٦٤)
فيديكند Der Marquis von Keith
«صدور الدورية ١٩٠٠»
- لات: ستريندبرغ (١٨٤٩) «رقصة الموت»
شما: تشيخوف (١٨٧٠) «الشقيقات الثلاث»
-١٩٠٢-
- المج: بينيت (١٨٦٧) «آنا المدائن الخمس»
كونراد (١٨٥٧) «قلب الظلام»
جيمس، هـ. (١٨٤٣) «أجنحة الحمام»
جيمس، و (١٨٤٢) «أصناف من الخبرة الدينية»
كيبيلينغ (١٨٦٥) «كاتلين ني هاوليها»
- فر: جيد (١٨٦٩) L'Immoraliste
جاري (١٨٧٣) Le Surmâle
مارينيتي (١٨٧٦) La Conquête des Étoiles
فيرهين (١٨٥٥) Les Forces tumultueuses
- ألمأ: هاوبتمان (١٨٦٢) Der arme Heinrich
شتادلر وشيكل يؤسسان دورية Der Stürmer
هوفمانستال (١٨٧٤) Ein Brief (رسالة لورد
تشاندوس)
Ausbreitung und Verfall der Ro- (١٨٦٤)
mantik
ريلكه (١٨٧٥) Das buch der Bilder
- منح جائزة نوبل الى ت. مومسن
مكتبة واربورغ تبدأ عملها (انتقلت
عام ١٩٣٣) من هامبورغ الى لندن
- حركة الحداثة ج ٢ - م ٢٣
- ٣٥٣-

لات : كروتشه (١٨٦٦) L'Estetica

شما : ستريندبرغ (١٨٤٩) «مسرحية الحلم»

سلا : بيلي (١٨٨٠) «السيمفونية الدرامية»
(أول أربع سمفونيات ١٩٠٢ - ٨)
غوركي (١٨٦٨) «الأعماق السحيقة»، «المواطن
الأنيق» «ثلاثة منهم»

-١٩٠٣-

أنج : بتلر (ت ١٩٠٢) «طريق كل الأحياء» وفاة جيسينغ
كونراد (١٨٥٧) «الأعصار الاستوائي» وفاة سبنسر
ديوي (١٨٥٩) «دراسات في النظرية المنطقية» وفاة ويستلر
جيسينغ (ت ١٩٠٣) «الأوراق الخاصة لهنري انطلاقة «الدليلي ميرور»
رايكروفت»
جيمس (١٨٤٣) «السفراء»، النوع الأفضل أول طيران للأخوين رايت .
مور، ج. اي، (١٨٧٣) «مبادئ الأخلاق»
راسل (١٨٧٢) «مبادئ الرياضيات»
شو (١٨٥٦) «الانسان والسوبرمان»
بيتس (١٨٦٥) «الأفكار الخيرة والشريرة»
«حيث لا يوجد شيء»

فر : جيد (١٨٦٩) Prétextes وفاة غوغان

هويسمانز (١٨٤٨) L'Oblat

ألما : ديهمل (١٨٦٣) Zwei Menshen

-٣٥٤-

هاوبتمان (١٨٦٣) Rose Bernd

هوفمانستال (١٨٧٤) Elektra

مان، ت. (١٨٧٥) Tonio Kröger, Tristan

ريلكه (١٨٧٤) August Rodin

فينينجر (١٨٨٠) Geschlecht und Charakter

لات :

منح جائزة نوبل لهجورنسون الحركة
الاشتراكية تنشطر الى البلاشفة
والمناشفة

شما :

سلا : بيلي (١٨٨٠) «الذهب في السماء»

-١٩٠٤-

المجد :

الاتفاق الودي بين بريطانيا وفرنسا

باري (١٨٦٠) «بيتر بان»

كونراد (١٨٥٧) «نوسترومو»

دولامير (١٨٧٣) «هنري بروكن»

هاردي (١٨٤٠) «الحكام ١ (الجزء ٢ عام ١٩٠٦)

والثالث عام ١٩٠٨

جيمس (١٨٤٣) «العطاس الذهبي»

فيلين (١٨٥٧) «نظرية مشاريع العمل»

ويلز (١٨٦٦) «طعام الآلهة»

بيتس (١٨٦٥) «عتبة الملك»، «زجاج الساعة الزمنية»

فر :

غورمون (١٨٥٨) Promenades

Littéraires (حتى ١٩٢٨)

مارينيي (١٨٧٦) Destruction: Poésies Ly-

riques

رولان (١٨٦٦) Jean Christophe

(١٩٠٤ - ١٢)

ألا: فرويد (١٨٥٦) Zur Psychopathologie des Alltagslebens تأسيس جماعة الفنانين في دريسدن

هيس (١٨٧٧) Peter Camenzind

شتاينز (١٨٦١) Theosophie

(١٨٦٤) Die Büchse der Pandora

لات: دانونزيو (١٨٦٣) La Figlia di Jorio اتشيفاري ينال جائزة نوبل بالمشاركة

ستريندبرغ (١٨٤٩) «إلى دمشق»

«الغرف القوطية»، «الرايات السود»

سلا: بيلي (١٨٨٠) الرماد

بلوك (١٨٨٠) «أشعار للسيدة حسناء»

تشيخوف (١٨٦٠) «بستان الكرز»

-١٩٠٥-

المجد: فورستر (١٨٧٩) «حيث تخشى الملائكة أن تطأ» تشكيل حكومة ليبرالية في بريطانيا

شو (١٨٥٦) «ماجور باربارة» تأسيس منظمة الشين فين في دبلن.

سينج (١٨٧١) «ظل الوادي»، «مسافرون إلى البحر» بثر القديسين

ويلز (١٨٦٦) «يوتويا حديثة»، «كيس»

وراثون، اي، (١٨٦٢) «بيت السرور»

وايلد (ت٠ - ١٩٠٠) «دي بروفونديس»

- فر : كلوديل (١٨٦٨) Partage de Midi
 بداية الحركة الصوفية في الفن
 برئاسة ماتيس
 هويسمانز (١٨٤٨) Les Foules de Lourdes
 فيرهيرن (١٨٥٥) Les Heures d'après midi
 فصل الكنيسة عن الدولة عن
 فرنسا .
- ألم : ديلني (١٨٣٣) Das Erlebnis die Dichtung
 نظرية اينشتين الخاصة عن النسبية
 هيس (١٨٧٧) Unterm Rad
 ماكس راينهارد يتسلم مقاليد
 الأمور في مسرح Deutsches Theater
 هوفمانستال (١٨٧٤) Das gerettete Venedig
 في برلين
- ماخ (١٨٣٨) Erkenntnis und Irrtum
 مان هـ (١٨٧١) Professor Unrat
 ريلكه (١٨٧٥) Das stundenbuch
- لات : مورجنشترن (١٨٧١) Galgenlieder
 مارينيتي يؤسس الدورية
 «Poesia»
 اونامونو (١٨٦٤) Vida de Don Quality San-
 cha
- شما : برانديس (١٨٤٢) «سيرة ذاتية» (٣ مجلدات ،
 النرويج تنال استقلالها من السويد
 ١٩٠٥ - ٨)
- سلا : الثورة الفاشلة في روسيا
 منح جائزة نوبل إلى هـ .
 سينيكفيتش

النج: كونراد (١٨٥٧) «مرآة البحر»
تعاظم حركة المطالبة بحق الاقتراع
للمرأة

دولا مير (١٨٧٣) «قصائد»

غالزودذي (١٨٦٧) «رجل الممتلكات»

كيلينغ (١٨٦٥) «عفريت قمة بوك»

بينيرو (١٨٥٥) «بيته في نظام»

سينكلير (١٨٧٨) «الغابة»

فر: فيرهيرن (١٨٥٥) La Multiple Splendeur
وفاة سيزان
تطور الحركة الفوفية

الما: ايرنست، بي. (١٨٦٦) Der Weg zur Form

هاوبتمان (١٨٦٢) Und Pippa tanzt

موزيل (١٨٨٠) Die Verwirrungen des Zo-
glings Torless

ريلكه (١٨٧٥) Die Weise vom Leben und
tod des Cornetts Christoph Rilke

لات: منح جائزة نوبل الى كاردوتشي

شما: بجورنسون (١٨٣٢) «ماري»
وفاة ابسن

هامسن (١٨٥٩) «تحت نجمة الخريف»

لاجرلوف (١٨٥٨) «المغامرات العجيبة
لنيلز»

سلا: الاضراب العام في روسيا

- ١٩٠٧ -

انج: كونراد (١٨٥٧) «العميل السري»
منح جائزة نوبل الى كيلينغ
فورستر (١٨٧٩) «الرحلة الطويلة»
غوس (١٨٤٩) «الأب والابن»
جيمس، و. (١٨٤٢) «الذرائعية»
جويس (١٨٨٢) «موسيقى الحجرة»
شو (١٨٥٦) «جزيرة جون بول الأخرى»
سينج (١٨٧١) «فتى الغرب المدلل»
ييتس (١٨٦٥) «ديردر»

فر: L'Evolution créatrice (١٨٥٩) برغسون
جيد (١٨٧٥) - Le Retour de l'enfant prodigue

ألم: Der siebente Ring (١٨٦٨) جورج
ريلكه (١٨٧٥) Neue Gedichte I
لات:

شما: هامسن (١٨٥٩) «بينوني»
وفاة جريج
ستريندبرغ (١٨٤٩) «سونانة الشبح»
«طقس عاصف»، «طائر البجع»

سلا: غوركي (١٨٦٨) «الأم»

النج: بينيت (١٨٦٧) «حكاية الزوجات المسنات»
أسكويت يصبح رئيسا للوزرا،
تقاعد الشيخوخة في بريطانية
اي. ام. هوفر يؤسس مجلة
«انغليش ريفيو»

ديفز (١٨٧١) «سيرة حياة كبير الصعاليك»
فورستر (١٨٧٩) «غرفة ذات اطلالة»
سينكلير (١٨٧٨) «عاصمة الأقليم»،
«الصرافون»
شتاين ج. (١٨٧٤) «ثلاث حيوات»
سينج (١٨٧١) «زفاف السمكري»
ويلز (١٨٦٦) «حرب الفضاء»
بيتس (١٨٦٥) «الأعمال المختارة ١+٢»

فر: روميس (١٨٨٥) La ie unanime
الحركة التكعيبية تبتدى على يد
بيكاسو وبراك

سوريل (١٨٤٧) Reflexions sur la Violence
(صدر في شكل مقالات أولا عام ١٩٠٦)

ألم: هوبتمان (١٨٦٢) Kaiser karls Geisel
أول معرض كبير للماتيس في
برلين

هولز (١٨٦٣) Sonnenfinsternis
ريلكه (١٨٧٥) Neue Gedichte II
منح جائزة نوبل ل: ر. سي. ايوكن
ماهلر (١٨٦٠)

شيتزلر (١٨٦٢) Der Weg ins Freie

فورينغر (١٨٨١) und Abstraktion und Einfühlung
فييرن (١٨٨٣) «Passacaglia»

لات: بيرانديللو (١٨٦٧) «أوموريزمو»

شما: هامس (١٨٦٩) «روزا»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «رسائل مفتوحة الى المسرح التلميجي»

سلا: بيلي (١٨٨٠) «اناء»
غوركي (١٨٦٨) «الاعتراف»
لوناتشارسكي (١٨٦٥) «فاوست والمدينة»

-١٩٠٩-

البحر: باركر (١٨٧٧) «ارث القويزي»
جيمس و. (١٨٤٢) «كون متعدد»
باوند (١٨٨٥) «أشخاص وابتهاجات»
سينج (ت. -١٩٠٩) «قصائد وترجمات»
ويلز (١٨٦٦) «تونوبونغا»
فر: برغسون (١٨٥٩) Matière et Mémoire
جيد (١٨٦٩) La porte étroite
ميترلينك (١٨٦٢) L'oiseau bleu
ماريتي (١٨٧٦) Manifeste du futueisme
لما: مان، ت. (١٨٧٥) Königliche Hoheit
بليريو يطير فوق القنال الانكليزي
تأسيس نادي Der Neue Club في برلين
شوينبرغ (١٨٧٤) «Erwartung»
ريلكه (١٨٧٥) Requiem

ت:

شما: بجورنسون (١٨٣٢) «عندما تزهو الخمرة» منح جائزة نوبل الى لاجرلوف الجديدة»

هامسن (١٨٥٩) «مع أوتار خافقة الصوت»
ستريندبرغ (١٨٤٩) «الطريق الكبير»
اندسيت (١٨٨٢) «ابنة غونار»

سلا:

-١٩١٠-

انج: بينيت (١٨٦٧) «كلاي هانغز»
فورستر (١٨٧٩) «نهاية هوارد»
جيمس (١٨٤٣) «حبة الحنطة الأصغر»
راسل (١٨٧٢) «ووايتهيد (١٨٦١)»
«مبدأ الرياضيات ١»
وفاة ادوار السابع
وخلافة جورة الخامس
وفاة ويليام جيمس
وفاة مارك توين
معرض الحركة ما بعد الانطباعية
الأول في لندن
ويلز (١٨٦٦) «تاريخ السيد بولي»
ييتس (١٨٦٥) «قصائد ٢»

فر: La Mystère de la charité de (١٨٧٣) بيغي
Jeanne d'Arc

«فيرهين (٨٥٥) Les Rythmes souverains»

ألم: فرويد (١٨٥٦) Uber Psychoanalyse
هيوورث والدين يؤسس الدورية
Der Sturm

هاوبتمان (١٨٦٢) Die Ratten

Christinas Heimreise (١٨٧٤) كباريه Neopathetisches

يبدأ عمله في برلين.

ريلكه (١٨٧٥) Malte Laurids Brigge

فيديكند (١٨٦٤) Schloss Wetterstein

لات:

-٣٦٢-

- شما : هامسن (١٨٦٩) «في قبضة الحياة» وفاة بجورنسن
- سلا : بيلي (١٨٨٠) «الرمزية»، «الحمامة الفضية» صدور البيان الروسي «بخصوص الوضوح الجميل» (الكمال) وفاة تولستوي سترافنسكي (١٨٨٢) «عصفور النار»
- ١٩١١ -
- البحر : بيربوهم (١٨٧٢) «زليكة دويسون» بروت، ر. (١٨٨٧) «قصائد» كونراد (١٨٥٧) «تحت أنظار غريبة» درايزر (١٨٧١) «جين جيه هارت» جيمس (١٨٤٣) «الصراخ» لورانس د. ه. (١٨٨٥) «الطاووس الأبيض» باوند (١٨٨٥) «كانزوني» شو (١٨٥٦) «محنة الطبيب»، «الزواج»، «ظهور» ج. م. موري وآخرون يؤسسون مجلة «إيقاع» (لاحقاً «المجلة الزرقاء»)
- سينج (ت ١٩٠٩-٠) «ديدر الأحرار» ويب، س. (١٨٥٩) وب. (١٨٥٨) «الفقر»
- فر : كلوديل (١٨٦٨) L'Otage كوليت (١٨٧٣) La Vagabonde جاري (ت ١٩٠٧ - ٠) Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll بيغي (١٨٧٣) Le Porche du mystère de la deuxième vertu سان جون بيرس (١٨٨٧) Les Eloges فيرهيرن (١٨٥٥) Les Heures du soir

ألم: هايم (١٨٨٧) Der ewige Tag
 هوفمانستال (١٨٧٤) Jedermann, Der Ro-
 senkavalier
 تأسيس جماعة فثاني Der Blaue
 Reiter في ميونيخ
 كايزر (١٨٧٨) Die judische Witwe
 موزيل (١٨٨٠) Vereinigungen
 فيهينجر (١٨٥٢) Die Philosophie des Als
 وفاة ماهرل Ob

لات:

شما: هامسن (١٨٥٩) «انظر خلفك الى السعادة»
 أموندسن يصل الى القطب
 الجنوبي
 أندست (١٨٨٢) «جيني»
 سلا:

- ١٩١٢ -

النج: كونراد (١٨٥٧) «بين البر والبحر»
 دولا مير (١٨٧٣) «المستمعون وقصائد أخرى»
 مجلة «شعر» تبدأ عملها (شيكاجو)
 مجلة «الشعر الجيورجي» تبدأ
 عملها.
 لورانس (د. د. هـ. ١٨٨٥) المتعدي
 باوند (١٨٨٥) «أجوبة سريعة»
 ويلز (١٨٦٦) «الزواج»

فر: كلوديل (١٨٦٨) L'annonce faite à Marie
 بيغي (١٨٧٣) Le Mysère des Saints Inno-
 cents
 فيرهين (١٨٥٥) Hélène de Sparte

- ألمأ : بارلاخ (١٨٧٠) Der Tote Tag
بن (١٨٨٦) Morgue
هايم (١٨٨٧) Umbra vitae, Der Dieb
هوفمانستال (١٨٧٤) Ariadne auf Naxos
كافكا (١٨٨٣) Betrachtung
(الطبعات الأولى في عام ١٩٠٨ ، ١٩١٠)
كاندينسكي (١٨٨٦) Uber das Geistige in
der Kunst
سورج (١٨٩٢) Der Bettler
فيرفيل (١٨٩٠) Der Weltfreund
لات :
شما :
وفاة ستريندبيرغ
سلا : بيلي (١٨٨٠) «بطرسبرغ»
بيان الحركة المستقبلية الروسية
البحر : دو لا مير (١٨٧٣) «فطيرة الطاووس»
فليكر (١٨٨٤) «الرحلة الذهبية الى سمرقند»
فروست (١٨٧٥) «ارادة طفل»
لورانس ، د. هـ. (١٨٨٥) «أبناء وعشاق»
«قصائد غرام»
شتاين ، ج. (١٨٧٤) «صورة مابل دودج في فيلا»
كارونيو
فر : أبولينير (١ٸ٨٠) Alcools, Les Peintres cu-
bistes
فورنييه (١٨٨٦) Le Grand Meaulnes
بيغي (١٨٧٣) Eve
بروست (١٨٧١) Du côté de chez Swann
رومينس (١٨٨٥) Odes et Prières

ألمانيا : ديهمل (١٨٦٣) Schone wilde Welt
 فرويد (١٨٥٦) Totem und Tabu
 هوسرل (١٨٥٩) Phanomenologie
 كافكا (١٨٨٣) Der Heizer, Das Urteil
 مان، ت (١٨٧٥) Der Tod in Venedig
 شترام (١٨٧٤) Sancta Susanna
 تراكل (١٨٨٧) Gedichte

لات : أونامونو (١٨٦٤) Del sentimiento trágico de la vida

شما : هامسن (١٨٦٩) «أطفال العصر»
 اكتشاف بوهر لبنية الذرة
 سلا : بلوك (١٨٨٠) «الوردة والصليب»
 سترافينسكي (١٨٨٢) «شعيرة الربيع»
 غوركوي (١٨٦٨) «طفولتي»
 ماندلستام (١٨٩٢) «الحجر»

- ١٩١٤ -

البحر : كونراد (١٨٥٧) «فرصة»
 ويندهام لويس يؤسس الحركة الدوامية
 فروست (١٨٧٥) «شمال بوسطن»
 جويس (١٨٨٢) «أهالي دبلن»
 لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «الضابط البروسي»،
 «ترمل السيدة هولبرويد»
 «وكذلك دورية «ايغويست»
 باوند (محرر) (١٨٨٥)
 بدء الحرب العالمية الأولى
 شو (١٨٥٦) «زواج غير موفق» «مسرحية فاني الأولى»، «سيدة السوناتات الشعرية الغامضة»
 بيتس (١٨٦٥) «مسؤوليات»

- فر : Les Caves du Vatican (١٨٦٩) جيد
- ألمأ : جورج (١٨٦٨) Der Stern des Bundes
هيسنكليفر (١٨٩٠) Der Sohn
هيس (١٨٧٧) Rosshalde
كايزر (١٨٧٨) Die Bürger von calais
مان، هـ. (١٨٧١) Der Untertan
شتراى (١٨٧٤) Die Haidebraut
- لات : كامبانا (١٨٨٥) Canti orfici
أونامونو (١٨٦٤) Niebla
- شما : لاجر كفيست (١٨٩١) «البواعث»
سلا :
- ١٩١٥ -
- المجأ : بروك (ت-١٩١٥) «١٩١٤ وقصائد أخرى» غرق «لوسيتانيا»
كونراد (١٨٥٧) «النصر»
درايزر (١٨٧١) «العبقري»
فورد (١٨٧٣) «الجندي الصالح»
لورانس د. هـ. (١٨٨٥) «قوس قزح»
ماسترز (١٨٦٩) «مختارات النهر الرشاش»
باوند (١٨٨٥) «كاثي»
سيتويل، اي، (١٨٨٧) «الأم»
شتاين (١٨٧٤) «أزرار رقيقة»
«وولف، ف. (١٨٨٢) «الرحلة الى الخارج»
- فر : منح جائزة نوبل الى ر. رولان

ألمأ : ايدشميد (١٨٩٠) Die sechs Mündungen

هيس (١٨٧٧) Knulp

كافكا (١٨٨٣) Die Verwandlung

شتادلر (ت٠ - ١٩١٤) Der Aufbruch

تراكل (١٨٨٧) Sebastian im Traum

لات :

شما : هامسن (١٨٦٩) «مدينة سيجيفلوس»

سلا : يسنين (١٨٩٥) «الابتهاج»

- ١٩١٦ -

النج : غريفز (١٨٩٥) «فوق منقل النار» وفاة هنري جيمس

جويس (١٨٨٢) «صورة الفنان في شبابه»

لورانس (١٨٨٥) «غراميات»، «الفسق في إيطاليا»

باوند (١٨٨٥) «لاسترا»

ساندبرغ (١٨٧٨) «قصائد شيكاغو»

شو (١٨٥٦) «اندروكلس والأسد»، «نقض

حكم» «بيغماليون»

ويلز (١٨٦٦) «السيد بريتلينغ ينهي الأمر»

بيتس (١٨٦٥) «تأملات في الطفولة والشباب»

فر : أبولينير (١٨٨٠) Le Poète assassiné

باربوس (١٨٧٣) Le Feu

- ألمانيا : باهر (١٨٦٣) Expressionismus
بن (١٨٨٦) Gehirn
أيدشميد (١٨٩٠) Das rasende Leben
يونغ (١٨٧٥) Psychologie des Unbewusst-
ten
كايزر (١٨٧٨) Von Morgens bis Mitter-
nachts
- لات : جيمينيز (١٨٨١) Diario de un poeta recién
casado
بيرانديلو (١٨٦٧) Il Barretto a sonagli
أونغاريتي (١٨٨٨) Il Porto Sepolto
- شمال : جورجسن (١٨٨٦) «سيرة ذاتية»
(٦ مجلدات، ١٩١٦ - ١٩٠٩)
لاجركفيس (١٨٩١) «كرب»
- ١٩١٧ -
- البحر : دوغلاس (١٨٦٨) «رياح جنوبية»
ايليو (١٨٨٨) «بروفروك»
غريفز (١٨٩٥) «جنيات وجنود»
لورانس د. هـ. (١٨٨٥) «انظر . لقد نبحنا»
توماس (ت ١٩١٧) «قصائد»
ييتس (١٨٦٥) «الوزات البريات في كول»
- فرنسا : أبولينير (١٨٨٠) Les Mamelles de Tirésias
(عرض تمثيلي)
دوهامل (١٨٨٤) La vie des Martyrs
فاليري (١٨٧١) La Jeune Parque

ألا : بن (١٨٨٦) Fleisch
ايدشميد (١٨٩٠) Timur

لات : بيرانديلو (١٨٦٧) - (Cosi è, se vi pare, Il Pia-
cere dell'onesta

شما : هامسن (١٨٦٩) «غناء التربة»
لاجر كفيست (١٨٩١) «الرجل الأخير»
اوندسييت (١٨٨٢) «صور في المرأة»

سلا : باسترناك (١٨٩٠) «الحياة أخت لي»
الثورة البلشفية

- ١٩١٨ -

النج : هوبكنز (ت ١٨٨٩) «قصائد»
جويس (١٨٨٢) «المنفيون»
لورانس، د. ه. (١٨٨٥) «قصائد جديدة»
لويس، و. (١٨٨٤) «تار»
سيتويل، اي. (١٨٨٧) «بيوت المهرج»
شتاين (١٨٧٤) «ماري، لقد قهقهه»
ستراتشي، ل. (١٨٨٠) «فيكتور يون بارزون»
بيتس (١٨٦٥)

فر : أبولينير (١٨٨٠) Calligrammes
جيرودو (١٨٨٢) Simon le pathétique
بروست (١٨٧١) A L'ombre des jeunes
filles en fleurs

ألمانيا : بارلاخ (١٨٧٠) Der arme Vetter بدء الحركة الثورية في ألمانيا

ايدشميد (١٨٩٠٠) Uber den Expressionismus in der Literatur

هاوبتمان (١٨٦٢) Der Ketzer von Soana أول أمسية أدائية في برلين
كايرر (١٨٧٨) Gas I

مان، ت (١٨٧٥) Betrachtungen eines Unpolitischen

شبينغلر (١٨٨٠) Der Untergang des Abendlandes I

لات : بيراند يلو (١٨٦٧) Il Gincio delle Parti

شما : دون (١٨٧٦) «فاس جوفيك» (٦ مجلدات،
١٩١٨ - ٢٣)

سلا : بلوك (١٨٨٠) «الاثنا عشر»
مايا كوفسكي (١٨٩٣) «الاورا الهزلية الغامضة»
يسنين (١٨٩٥) «الرفيق اينونيا»

- ١٩١٩ -

انج : أندرسون (١٨٧٦) «واينزبرغ، أوهايو»
أول طيران فوق الأطلسي
معاهدة فرساي

كونراد (١٨٥٧) «السهم الذهبي»
درايزر (١٨٧١) «الرجال الاثنا عشر»
كينز (١٨٨٣) «النتائج الاقتصادية للسلام»
أونيل (١٨٨٨) «قمر الكاريبيين وست مسرحيات
أخرى»

شر (١٨٥٦) «بيت القلوب المحطمة»، «كاترين

العظمى»

ويلز (١٨٦٦) «موجز التاريخ»

وولف، ف. (١٨٨٢) «الليل والنهار»

يتس (١٨٦٥) «قطع حجر العقيق»، «مسرحتان

للراقصين»

فر : جيد (١٨٦٩) La Symphonie pastorale

بريتون وآخرون يؤسسون الدورية
(الأدب)

سوير فاي (١٨٨٤) Poèmes . وفاة رينوار

ألمأ : هيس (١٨٧٧) Demian تأسيس الباوهاوس في فايمار

هوفمانستال (١٨٧٤) Die Frau ohne Schatten

كانكا (١٨٨٣) Ein Landarzt, In der Straf-
kolonie منح جائزة نوبل الى سييتلر
تفتت الامبراطورية النمساوية

كراوس (١٨٧٤) Die letzten Tage der
Menschheit

شترام (ت ١٩١٥) Tropfblut

لات : أونغاريتي (١٨٨٨) Allegria de naufragi

شما :

سلا :

- ١٩٢٠ -

النج : كونراد (١٨٥٧) «الانقاذ» قانون تحريم المسكرات في الولايات

المتحدة

دو لامير (١٨٧٣) «قصائد ١٩٠١ - ١٨»

ايليوت (١٨٨٨) «الغابة المقدسة» أول اجتماع لعصابة الأمم

فراي (١٨٦٦) «رؤيا وتصاميم»
 غالزوردي (١٨٦٩) «في المحكمة العليا»، لعبة
 النصب والاحتياي
 غريفز (١٨٩٥) «عاطفة ريفية»
 لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «الفتاة الضائعة»،
 «وضع حرج»
 لويس، س. (١٨٨٥) «الشارع الرئيسي»
 أونيل (١٨٨٨) «وراء الأفق»
 أوين (ت ١٩١٨-٠) «قصائد»
 باوند (١٨٨٥) «أومبرا»، «هف سيلوين موبلي»
 ويستون (١٨٥٠) «من الشعيرة الى الرومانس»
 بيتس (٩١٨٦٥) «مايكل روبرتس والراقصة»

فر : أبولينير (١٨٨٠) La Femme Assise
 مونترلان (١٨٩٦) La Relève du Matin
 بروس (١٨٧١) Le coté de Guermantes
 فاليري (١٨٧١) Le Cimetière Martin, Odes,
 Album des vers anciens

ألم : بارلاخ (١٨٧٠) Die echten Sedemunds
 ايدشميد (١٨٩٠) Die doppelköfige Nym-
 phe
 كايزر (١٨٧٨) Gas II

لات : أونامونو (١٨٦٤) Tres novelas ejemplares y
 un prologo

شما : هامسن (١٨٦٩)، «النساء عند المضخة» منح جائزة نوبل الى هامسن
أوندسيت (١٨٨٣)
(٣ مجلدات، ١٩٢٠-٢٢)

سلا : بيلي (١٨٨٠) «اللقاء الأول»

- ١٩٢١ -

انج : هكسلي، أ. (١٨٩٤) «كروم الأصفر» الاستقلال الايرلندي
لورانس، د. ه. (١٨٨٥) «نساء عاشقات»
«السلاحف»، «البحر وسردينيا»
لوبوك (١٨٧٩) «حرفة الرواية»
مينكن (١٨٨٠) «تحيات»
أونيل (١٨٨٨) «الامبراطور جونز»
شو (١٨٥٦) «العودة الى ميتوشالغ»
وولف، ف. (١٨٨٢) «الاثنين أو الثلاثاء»
ييتس (١٨٦٥) «أربع مسرحيات للراقصين»

فر : بريتون (١٨٩٦) Les Champs magnétiques
جيرودو (١٨٨٢) Suzanne et le Pacifiques
بروست (١٨٧١) Sodome et Gomorrhe
(٤ مجلدات، ١٩٢١-٣)

ألم : هوفمانستال (١٨٧٤) Der Schwierige
موزيل (١٨٨٠) Die Schwärmer

لات : بيرانديلو (١٨٦٧) Sei personaggi in cerca
d'autore

أونامونو (١٨٦٤) La tia Tula

شما :

سلا : كاييك (١٨٩٠) «مسرحية الحشرة»
بسينين (١٨٩٥) «اعترافات غوغائي»

- النج: كامبنغز (١٨٩٤) «الغرفة الضخمة»
ايليوت (١٨٨٨) «الأرض اليباب»
فليكر (ت. ١٩١٥) «حسن»
غالزوردي (١٨٦٧) «قصة البطولة فورسايت»
(كعمل واحد)
غارنيت (١٨٩٢) «سيدة في جلد ثعلب»
جويس (١٨٨٢) «يوليسيز» (صدرت في باريس)
لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «عصا هارون»،
«فانتازيا اللا شعور»، «الخنفساء الصغيرة»
لويس، س. (١٨٨٥) «بايت»
أونيل (١٨٨٨) «أنا كريستي»
سيتويل، إي. (١٨٨٧) «الواجهة»
وولف، ف. (١٨٨٢) «غرفة يعقوب»
ييتس (١٨٦٥) «قصائد لاحقة»

- فر: برغسون (١٨٥٩) *Durée et simultanéité*
كوليت (١٨٧٣) *La Maison de Claudine*
فاليري (١٨٧١) *Charmes*

- ألم: بارلاخ (١٨٧٠) *Der Findling*
بريخت (١٨٩٨) «بعل»، «*Trommeln in der Nacht*»
هيس (١٨٧٧) *Siddharta*
هوفمانستال (١٨٧٤) *Das Salzburger grosse Welttheater*
شبينغلر (١٨٨٨) *Der Untergang des Abendlandes II*
فيتجينشتاين (١٨٨٩) *Tractatus Logico-Philosophicus*

- لات : بيراند يلو (١٨٦٧) Enrico IV
 شما : منح جائزة نوبل الى بينافيتي اي
 مارتينيز
 سلا : ماندلستام (١٨٩١) «تريستيا»

- ١٩٢٣ -

- النج : كونراد (١٨٥٧) «الجوال»
 فورستر (١٨٧٩) «الفنار»
 فروست (١٨٧٥) «نيو هامبشاير»
 هكسلي (١٨٩٤) «أنتيك هاي»
 لورانس، د. ه. (١٨٨٥) «الطيور»، «الوحوش»،
 والأزهار»، «الكنغرو»، «دراسات في الأدب»
 الأميركي الكلاسيكي «سانتايانا (١٨٦٣) «الشك»
 والإيمان الحيواني»

- فر : كوكتو (١٨٨٩) Thomas l'imposteur
 موريك (١٨٨٥) Génitrix
 بروس (ت) (١٩٢٢) La prisonnière

- ألا : مان، ت. (١٨٧٥) Bekenntnisse des Hoch-
 staplers Felix Krull (جزء)
 مولر فان دن بروك (١٨٧٦) Das dritte Reich
 موزيل (١٨٨٠) Vinzena und die Freundin
 bedeutender Männer
 ريلكه (١٨٧٥) Duineser Elegien, Sonette
 an Orpheus

تأسيس الاتحاد السوفياتي

سفيرو (١٨٦١) La coscienza di Zeno

هامسن (١٨٦٩) «الفصل الأخير»

١

- ١٩٢٤ -

أول حكومة عمالية لم تعمّر طويلا
في بريطانيا برئاسة ماكدونالد

فورستر (١٨٧٩) «الطريق الى الهند

همنفواي (١٨٩٨) «في زماننا»

هولم (ت ١٩١٧) «تخمينات»

لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «انكلترا، يا بلدي»

ميلفيل (ت ١٨٩١) «بيلي بد»

شو (١٨٥٦) «سانت جون»

تأسيس مجلة «الثورة السورية»

بريتون (١٨٩٦) Manifeste du surréalisme:

Poisson soluble

وفاة أ. فرانس

كوكتو (١٨٩١) Poésie 1916-23

ايلوار (١٨٩٥) Mourir de ne pas mourir

فاليري (١٨٧١) Variété

تثبيت المارك الألماني

بارلاخ (١٨٧٠) Die Sundflut

بن (١٨٨٦) Schutt

وفاة كافكا

بريخت (١٨٩٨) Im Dickicht der

كافكا (ت ١٩٢٤) Stadt Ein Hungerkünstler

مان، ت (١٨٧٥) Der Zauberberg

موزيل (١٨٨٠) Drei Frauen

- ٣٧٧ -

لات :

شما :

سلا :

يسنين (١٨٩٥) «حانة موسكو»

وفاة لينين

منح جائزة نوبل الى و. ريمونت

- ١٩٢٥ -

النج :

ديكنسون، اميلي (ت ١٨٨٦)

منح جائزة نوبل الى شو

«قصائد مكتملة»

دوس باسوس (١٨٩٦) «تحويل مانهاتن»

درايزر (١٨٧١) «مأساة أمريكية»

ايليوت (١٨٨٨) «قصائد ١٩٠٥ - ٢٥»

فيتزجيرالد (١٨٩٦) «غاتسبي العظيم»

هاردى (١٨٤٠) «قصائد مختارة»

باويز، ت. ف. (١٨٧٥) «الهة السيدتاسكر»

وولف، ف. (١٨٨٢) «القارئ العادي» «السيدة دالاواي»

ييتس (١٨٦٥) «رؤيا»

فر :

مونترلان (١٨٩٦) Les Olympiques

بروست (ت ١٩٢٢) Albertine disparue

سوبرفاي (١٨٨٤) Gravitations

ألم :

هتلر (١٨٨٩) Men Kampf

معرض Neue Sachlichkeit

هوفمانستال (١٨٧٤) Der Turm (نسخة أولى)

كافكا (ت ١٩٢٤) Der Prozess

لات : مونتال (١٨٩٦) Ossi de Seppia

شما : لاجر كفيست (١٨٩١) «ضيف في العالم
الواقعي»

أوندسيت (١٨٨٢) «سيد هيستفيكن
(٤ مجلدات، ١٩٢٥ - ٧)

سلا : يسينين (ت ١٩٢٥) «روسيا السوفيتية»،
«اسكتشات فارسية»

- ١٩٢٦ -

النح: كونراد (ت ١٩٢٤) «المقالات الأخيرة»
الاضراب العام في بريطانيا
فوكتر (١٨٩٧) «أجرة الجنود»
فيتزجيرالد، سكوت (١٨٩٦) «كل الشباب
الحراني»

همغواي (١٨٩٨) «وأيضاً تشرق الشمس»
لورانس د. هـ. (١٨٨٥) «الأنفعى الكشة
الذيل»

لورانس، ت. اي. (١٨٨٨) «أعمدة الحكمة
السبعة»

أوكاسي (١٨٨٤) «المحراث والنجوم»

باوند (١٨٨٥) «شخصيات»

ويلز (١٨٦٦) «عالم ويليام كليسولد»

فر : كلوديل (١٨٦٨) Feuilles de Saints
كوكو (١٨٩٢) Rappel à l'ordre
كوليت (١٨٧٣) Sous le Soleil de Satan
جيد (١٨٦٩) Si le grain ne mûrit, les Faux
-monnayeurs

جيرودو (١٨٨٢) Bella
موروا (١٨٨١) Meipe, Bernard Quesnay
بروست (١٨٧١) Thérèse Desqueyroux

ألم : بارلاخ (١٨٧٠) Der blaue Boll
كانكا (ت ١٩٢٤) Das Schloss
لات :

شما : لاجركفيس (١٨٩١) «أغاني القلب»
سلا : منح جائزة نوبل الى ديلادا

- ١٩٢٧ -

المجد : فورستر (١٨٧٩) «جوانب الرواية»
ليندبرغ يطير فوق الاطلسي لوحده
همنفواي (١٨٩٨) «رجال بدون نساء»
جويس (١٨٨٢) «قصائد بينيتش»
لورانس، د. هـ. (١٨٨٥) «الصباحات في
المكسيك»
لويس، سينكلير (١٨٨٥) «إيلمر غانثري»
أونيل (١٨٨٨) «ماركو ملاين»
ويلدر (١٨٩٧) «جسر سان لويس راي»
وولف، ف. (١٨٨٢) «الى المنارة»
بيتس (١٨٦٥) «أكتوبر بلاست»

فر : بيندا (١٨٦٧) La Trahison des cleres
موروا (١٨٨١) Disraeli
منح جائزة نوبل الى برغسون

ألمأ : بن (١٨٨٦) Gesammelte Gedichte
بريخت (١٨٩٨) Hauspostille
هيس (١٨٧٧) Der Steppenwolf
كافكا (١٩٢٤) Amerika

لات :

شما : هامسن (١٨٥٩) «المتشردون»
سلا :

- ١٩٢٨ -

النج : ايلوت (١٨٨٨) «الى لانسلوت أندروز»
النساء في بريطانيا يعطين حق الاقتراع
فورستر (١٨٧٩) «اللحظة الابدية»
هكسلي (١٨٩٤) «العين بالعين»
جويس (١٨٨٢) «أنا ليفيا بلورابل»
لورانس د. ه. (١٨٨٥) «عشق الليدي تشاترلي»
«النساء اللواتي ارتحلن»، «قصائد مختارة»
لويس، و. (١٨٨٤) «قداس القديسين الأبرار»
أوكاسي (١٨٨٤) «الطاس الفضي»
أونيل (١٨٨٨) «المقطوعة الفاصلة الغريبة»
باويز، ت. ف. (١٨٧٥) «نبذ السيد ويستون اللذيذ»
وولف، ف. (١٨٨٢) «أورلاندو»
ييتس (١٨٦٥) «البرج»

فر : جيروود (١٨٨٢) Siegfried
مالرو (١٩٠١) Les Conquérants

ألمأ : بيندينغ (١٨٦٧) Erlebtes Leben

جورج (١٨٦٨) Das neue Reich

هاويمان (١٨٦٢) Wanda

ريمارك (١٨٩٨) In Westen nichts Neues

لات :

شما : منح جائزة نوبل الى أوندسييت

سلا :

- ١٩٢٩ -

النجدة : كومبوتون - بيرنيت (١٨٩٢) «اخوة انهيار سوق وول ستريت

وأخوات»

إيليو (١٨٨٨) «دانتي»

فوكتر (١٨٩٧) «الصوت والغضب»

غريفز (١٨٩٥) «وداعا لكل ذلك»

همنفواي (١٨٩٨) «وداع للسلاح»

لورانس (١٨٨٥) «المختون»

لويس، سينكلير (١٨٨٥) «دود زورث»

وولف، ت (١٩٠٠) «انظر باتجاه البيت»

«الملاك»

وولف، ف. (١٨٨٢) «غرفة خاصة»

بيتس (١٨٦٥) «السلم المتعرج»

فر : كلوديل (١٨٦٨) Le Soulier de Satin

كوكتو (١٨٦٨) Les Enfants terribles

كوليت (١٨٧٣) La Joie

ألمأ : دويلن (١٨٧٨) Berlin Alexanderplatz
 وفاء هوفمانستال
 منح جائزة نوبل الى ت. مان
 لات :
 شما :
 سلا :

- ١٩٣٠ -

النج : أودن (١٩٠٧) «قصائد»
 وفاة د. ه. لورانس
 دوس باسوس (١٨٩٦) «خط العرض ٤٢»
 ايليوت (١٨٨٨) «أربعاء الرماد»
 ايميسون (١٩٠٦) «سبعة أنواع من الالتباسات»
 فوكنر (١٨٩٧) «وأنا أحتضر»
 لورانس د. ه. (ت ١٩٣٠) «الراء والعجري»
 لويس، و. (١٨٨٤) «قروود الله»
 شو (١٨٥٦) «عربة التفاح»

فر : كوكتو (١٨٩٢) La Voix Humaine
 جيونو (١٨٩٥) Regain
 جيروودو (١٨٨٢) Amphitryon

ألمأ : فرويد (١٨٥٦) Das Unbehaen in der kultur
 هيس (١٨٧٧) Narziss und Goldmund
 موزيل (١٨٨٠) Der Mann ohne Eigenschaf-
 ten I

لات :

شما : هامسن (١٨٥٩) «آب»
 سلا :

تراجم موجزة

لقد تحددت طبيعة القيود التالية في قسمها الأكبر على ضوء اعتبارات الحيز المكاني . وقد ناهز عدد القيود ، بصورة اعتباطية ، المثلة . وتحدد عدد كلمات القيد في المتوسط بمئة كلمة . ومن يرغب في معلومات أوفى ، وتشمل العناوين والتواريخ الخاصة بالترجمات الانجليزية ، وتفصيلات ببليوغرافية بالمختبرات ، والطبعات والأدبيات الثانوية فعليه الرجوع الى

The Penguin Companion to Literature, Vols: 1-3

أبولينير ، غيوم : (اسم مستعار ل : ويلهلم دوكوستروفتركي) ، ١٨٨٠ - ١٩١٨ ، شاعر ، ومسرحي ، وناقد فرنسي ، واحد أبعد « رعاة الثقافة » أمرا في مطلع القرن . لعب دورا متميزا في تأسيس الحركة التكلمبية ، وكان تجريبيًا جريئًا وناشطًا في شعره الذي ألفه (الكحوليات ، ١٩١٣) واحتل مقام الصدارة في جماعة الرواد *avant-garde* الأوربيين . وقد شكلت مسرحيته « ثديا تايريزياس » (صدرت عام ١٩١٨) محاولة لاسباغ صورة خيالية على « الروح الجديدة » لعصره . كما حدد في كتابه « الروح الجديدة والشعراء » الأسس النظرية .

باهر ، هيرمان : ١٨٦٣ - ١٩٣٤ ، ناقد ومسرحي ، وكاتب نثري نمساوي . وقد تركت حساسيته تجاه التوجهات والتغيرات الجديدة في الأدب ميسمها على عدد من الإصدارات الرئيسة للحركة الحداثية : « في نقد المحدث » (١٨٩٠) و « التجاوز التعبيري » (١٨٩١) في بواكيره ، و « التعبيرية » (١٩١٦) لجيل الحرب العالمية الأولى .

بانغ ، هيرمان جواشيم : ١٨٥٧ - ١٩١٢ ، روائي دانمركي ، اتجه الى الكتابة بعد اخفاقه كممثل . تعكس رواياته « أجيال دون أمل » (١٨٨٠) و « سن الشوكة » (١٨٨٩) طبيعته الشديدة الحساسية حتى المرض ، والاستبطانية على نحو فائق . ويتخلل أعماله تعاطف مع المسحوقين من كل الأنواع ، والمتوحدين ، والمنبوذين ، مع اقتران ذلك بارتياح عميق في الشؤون الجنسية .

باراخ ، أرنست : ١٨٧٠ - ١٩٣٨ ، مسرحي ، وروائي ، ونحات الماني . يجمع في عمله الصفات النحتية والأدبية ، والتي تتصف أحيانا بالصوفية ، وغالبا بالنشوة ، وأحيانا أخرى بالرمزية بل القوطية الغريبة - تستكشف مسرحيته الأولى « اليوم الميت » التوتر القائم بين القوى الأبوية والأمومية - وهذا التوتر يمكن الوقوع عليه في مظهرات مختلفة في الكثير من مسرحياته اللاحقة : « الحفيد الفقير » (١٩١٨) ، « السيد يموندز الاصليون » (١٩٢٠) ، « اللقيط » (١٩٢٢) ، « بول الأزرق » (١٩٢٦) و « الطوفان » (١٩٢٤) .

بن ، غوتفريد : ١٨٨٦ - ١٩٥٦ ، شاعر الماني متح أول ديوان شعري له في ما تضمنه من صور ، بشكل كبير من دراسة وخبرة مؤلفه الطبية . وقد انتقل عبر قصيدتيه « اللحم » (١٩١٧) و « انقراض » (١٩٢٤) من التزام مبدئي بالحركة التعبيرية الى التوازن وموضوعية أكبر في الأسلوب مما يساهم في مفاخرة الرعب في كثير مما كتبه . وقد اشتمل نتاجه اللاحق على العديد من المقالات والكتابات النقدية .

برفسون ، هنري ، ١٨٥٩ - ١٩٤١ ، فيلسوف فرنسي فاز بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٢٧ . كان واحدا من كبار المفكرين الذين وقفوا في وجه نماذج الفكر الجبرية ، والعقلانية ، والمفرطة في الاعتماد على العقل في القرن التاسع عشر . ويعلو صوته بوضوح في أعمال من مثل « مقال في المعطيات المباشرة للوجدان » (١٨٨٩) ، و « المادة والذاكرة » (١٨٩٦) - وعلى نحو بعيد الأثر - في « التطور الإبداعي » (١٩٠٧) ، حيث يتم تعريف روح

الانسان الابداعية بدلالة «الاندفاع الحيوي» ، والذي هو سيال ومتحرك وحديسي. ولا يعتقد الانسان نفسه من المحددات القدرية والآلية التي أولاها القرن التاسع عشر الكثير من الاحترام الا بتعرف القوى من هذا الصنف والاقرار بها . وقد تركت افكار برغسون تأثيراً كبيراً على الادب الاوروبي في القرن العشرين ولم يسبقه في ذلك الا نيتشه .

بايلي (أو بيلي) ، أندريه : الاسم المستعار لـ : بوريس نيقولايفيتش بوغاييف (، ١٨٨٠ - ١٩٣٤ . شاعر ، وروائي وناقد روسي واحد المهندسين الرئيسيين للحركة الرمزية الروسية في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى : كُشاعر غنائي ، في مجلدات « الذهب واللازورد » (١٩٠٤) ، « رماد » (١٩٠٩) و « Anna » (١٩٠٩) ، وكمؤلف للروايتين « الحمامة الفضية » (١٩١٠) و « بطرسبورغ » (١٩١٣) ، وكمشارك في الجريدة « Vesny » (١٩٠٤ - ١٩) . ويسهم مؤلفه (وهو يذكر بالماضي الى حد بعيد) « ذكريات عن الشاعر بلوك » في اتمام السجل الرمزي . هذا ، ومما يساعد في تحديد موقعه المركزي احساسه بالصلة القوية التي تجمعها بفوغول ، والمثال الذي ضربه لمعاصريه زامياتن وبلنباك .

بلوك ، الكسندر الكساندروفيتش ، ١٨٨٠ - ١٩٢١ ، شاعر روسي ومن الكتاب الشيطيين الذين رفعوا عماد الحركة الرمزية الروسية (انظر مقالته « في الحالة الراهنة للحركة الرمزية الروسية » ، ١٩١٠) كتب اشعاره الأولى - الاثرية ، الغامضة ، الفياضة بالعاطفة - في سنوات منعطف القرن . وفيما بعد تحول الجو السائد في شعره الى جو هوسي ، تأكيداً ، رؤيوي ، تهكمي . وتزخر قصيدته « ملحمة الاثني عشر » (١٩١٨) بالحماس الثوري . وعلى نحو مماثل فلقصيدته Skity وكتبت في العام نفسه ، جذورها المنبثة في الواقع السياسي . على ان قصائده في اعظم مستوى لها ، رغما عن ذلك ، هي على الدوام شخصية بشكل كبير ، و « اعترافية » بشكل موح .

بريخت ، برتولت ، ١٨٩٨ - ١٩٥٦ ، شاعر ومسرحي ألماني كان ظهوره المسرحي الاول بفضل تقنيته المسرحية التي هي تعبيرية دارجة وواقعية تجريبية في آن : « بعل » (١٩٢٢) و « طبول في الليل » (١٩٢٢) تتفحصان معا القيم الخصوصية بدلا من الاجتماعية داخل مصطلح مسرحي جديد على نحو مقلق . وفي عقد العشرينات تنقل مسرحياته « في غابة المدن » (١٩٢٣ - ٢٧) « الرجل رجل » (١٩٢٧) هذا الاستكشاف نقلة للأمام بفضل تقنيات ترهص على نحو غريب بيونيسكو وبيكيت والعبيثيين . على أن شهرة بريخت العالمية قد ترسخت بفضل مسرحيته الهجائية « أوبرا القروش الثلاثة » (١٩٢٩) . وعلى أثر ذلك ، ومع افصح عمله باطراد عن مضامين ماركسية ، فقد توسع في أفكاره عن « المسرح اللحمي » ، وهذا مفهوم سعى باستخدام طرق مختلفة من مؤثرات التغريب الى فرض تجرد عاطفي لا بد منه على الجمهور . وقد شاب حياته بعد عام ١٩٣٣ عدم الاستقرار : فعلى أثر هروبه من النازية عام ١٩٣٣ التجأ أولا الى اسكندنافيا ثم الى روسيا وأخيرا الى الولايات المتحدة الامريكية حيث استقر به المقام عام ١٩٤١ . وقد عاش عقب عودته الى أوروبا بعد الحرب أولا في سويسرا ومن ثم (منذ عام ١٩٤٩) في برلين الشرقية . وقد كتب في الفترة بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٤٥ أفضل أعماله : « حياة غاليلو » ، « الأم شجاعة » ، « الانسان الطيب من سيزوان » و « دائرة الطبشير القوقازية » . وقد تمثل هدفه المعلن ككاتب مسرحي في تحديد مشكلات عصره الرئيسية واعطائها شكلا دراميا مناسباً .

بريتون ، أندريه ، (١٨٩٦ - ١٩٦٦) ، شاعر فرنسي وأحد أفراد الجماعة الدادائية . كان واحداً من مؤسسي الحركة السورالية ومنظرها الكبار . يبسط مؤلفه الأول « بيان عن الحركة السورالية » (١٩١٤) - وأعقبه بعد فترات فاصلة مطولة ببيانين تكمليين في عام ١٩٣٠ و ١٩٤٢ - الأفكار والمعتقدات الجوهرية للحركة . ويشكل مؤلفه « السورالية والرسم » (١٩٢٨) توسعا آخر في الجوانب المنتقاة .

تشيخوف ، أنطون بافلوفيتش ، (١٨٦٠ - ١٩٠٤) مسرحي وكاتب
فصة قصيرة روسي كتب جلّ أدبه النثري في بواكير عقده العشريني .
وبعد عام ١٨٨٦ اتسمت حرفته الفنية بمزيد من القدرة على التمييز .
فأعماله المسرحية الاولى (وهي اسكتشات درامية ومسرحية كاملة
« ايفانوف » ، ١٨٨٧) أظهرت بوضوح أسلوبا يتقوى النزعة الطبيعية
تدكيه فكاهة حادة ، هجائية وأحيانا غريبة الطابع . ف : « النورس »
(١٨٩٦) تستخدم تقنيات - وبعض الطرائق الاسلوبية ل - المسرحية
الرمزية ، لكنها تراوج مسبقا بينها والسمة الطبيعية فوق الواقعية
تقريبا والغريبة التي تسم المسرحيات الأخيرة : « الخال فانيا (١٨٩٧) » ،
« الشقيقات الثلاث » (١٩٠١) ، « بستان الكرز » (١٩٠٤) . في هذه
المسرحيات نرى طبقة النبلاء الريفيين الصغار ، في قننتهم ، وكآبتهم ،
وتسليمهم ، في اللحظة التي تعدم النهاية ، كما يبدو ، قبل القضاء
عليهم .

كلوديل ، بول ، ١٨٦٨ - ١٩٥٥ ، مسرحي وشاعر فرنسي ، استمد
الالهام والثقة من ايمانه الكاثوليكي كيما يقوى على الاصرار على وجود
الوحدة والتماسك في تعددية العالم ككل - في سلسلة من المسرحيات
(والتي أعيدت كتابتها وأعيد تصميمها في غالب الأحيان) - بدءا من
« رأس من ذهب » (١٨٩٠) و « المدينة » (١٨٩٣) وصولا الى « حذاء
الساتان » (١٩٢٨ - ٢٩) . واذا هو معاد للعقلانية دونما رادع (كما
يليق ببرغسوني تام القناعة) في معتقداته ، ولا يساوم في مادة وطريقة
توكيداته معا ، فقد ابتهج للمعارضة التي شجع عليها . ففي شعره ،
ولا سيما في شعره النثري الفائق الذاتية ، انتقل بكل يسر وثقة الى
المتافيزيقا .

كوكتو ، جان ، ١٨٨٩ - ١٩٦٣ ، شاعر ومسرحي وروائي وناقد
وباحث ثقافي فرنسي ، تام الاطلاع على طائفة مذهشة من الفنون الادبية ،
والبصرية ، والموسيقية ، والفيلمية ، والتمثيلية ، وكان على صلة وثيقة

بالكثير من مزاولي هذه الفنون البارزين في عصره ومن بينهم أبولينير ، وبيكاسو ، ردوفي ، ودياغيليف و (في الموسيقى) « مجموعة الستة » . هذا ، وان تعددية معارفه هذه ، ووفرة الهامه الابداعي الصرفة هو الذي يعطي التميز في المقام الاول لأعماله أكثر من أي تفوق فردي بارز للعيان في هذه الاعمال - على الرغم من الميزة الكبرى الي تقع عليها في مسرحيات « أزواج برج ايفل » (١٩٢١) ، « أورفيوس » (١٩٢٦) و « الآلة الجهنمية » (١٩٣٤) ، والروايات (الفارق الكبير) (١٩٢٣) ، « توماس المحتال » (١٩٢٣) ، و « الأطفال المربعون » (١٩٢٩) .

كونراد ، جوزيف ، (اسم مستعار لـ : تيودور جوزيف كونراد كورجينيوفسكي) ١٨٥٧ - ١٩٢٤ ، رئيس للبحارة بولوني المولد استقر في إنجلترا ليعطي بعضا من أهم الروايات باللغة الانكليزية في مطلع القرن العشرين . وقد تركز انجازاه الأدبي في : « لورد جيم » (١٩٠٠) ، « قلب الظلام » (١٩٠٢) ، « نوسترومو » (١٩٠٤) ، « العميل السري » (١٩٠٧) ، « تحت أنظار غربية » (١٩١١) ، « خط الظل » (١٩١٧) . في هذا الانجاز يربط رؤية الفصح والكشف التهمكية والوجودية بالطريقة الانطباعية في نقل الخبرة . وعالم كونراد هو عالم عديمي ، كابوسي ، تمسفي ، وشخصياته المحورية اناس يوضعون على محك التجربة ، تتهددهم ذات غامضة أو بديلة ، أو خواء في مركز قيمهم - والتي غالبا ما تسترد بعمل منتخب من أعمال الشجاعة أو الالتزام . هذا العالم الملتبس يأتي من خلال تقنية ملتبسة : مزج الملاحظة المكثفة لمناسبات محددة مع عرض سردي مفصل ، وغالبا لا تاريخي أو في خلاف ذلك ، خادع ، بطريقة حميمية غير رسمية من خلال الاستبصارات المجمعة لراوييه بالوكالة مارلو . وفي العادة يعيد كونراد أخيراً ، في مجالي الخبرة والشكل ، توكيد نظام غير وطيد ، عودة من أماكن الظلام الى النور .

دانونزيو ، غابرييل ، ١٨٦٣ - ١٩٣٨ ، شاعر ، ومسرحي ، وروائي ايطالي . في قصائده الأولى : (Primo Vere ، ١٨٧٩ ، Canto novo

١٨٨٢) استلهم كاردوتشي ، وفي ترسيخ رؤيته اللامساومة للحياة استلهم نيتشه ، والذي قرأ مؤلفاته بين عامي ١٨٩٢ و ١٨٩٤ . في العقد التالي - والذي شهد أيضا علاقته بالممثلة ايليونور ديوس - أنجز أكثر أعماله اثقانا : روايته *Il Trionfo della Morte* (١٨٩٤) والمسرحيتين *La Figli di Jonio* (١٩٠٤) و *Francesca da Rimini* (١٩٠١) . وفي مباشرته البربرية ، وفي الغالب ، القاسية ، وتشديده الشهواني والوحشي على الجانب الجسدي ، فإن عمله يشكل بحثا عن الاثارة الحسية بشكل لا يعرف الكل .

ديهمل ، ريتشارد ، ١٨٦٣ - ١٩٢٠ ، شاعر ألماني ، نبذ بشدة الشكل التقليدي في غنائياته التي كتبها في النسيجات : « الخلاصات » (١٨٩١) ، « ولكن الحب » (١٨٩٣) ، « الأنثى والعالم » (١٨٩٦) وتمثلت مطالبته في مزيد من حرية الفكر والسلوك ، ولا سيما فيما يتعلق بالطبيعة الجنسية عند الانسان . ونمزج قصة المغامرة والحب الشعرية لديه « انسانان » (١٩٠٣) بين الحكمة الضعيفة وقوة التعبير الرائعة في الغالب .

دوس باسوس ، جون ، ١٨٩٦ - ١٩٧٠ ، روائي أمريكي ، اشتغل سائق سيارة اسعاف في الحرب العالمية الاولى ، وكتب روايتين عن الحرب قبل تأليفه لـ « تحويل مانهاتن » (١٩٢٥) - والتي تقاطع بين التقنيات التعبيرية من بيلي وزامياتن ، وتكتيكات المذهب الطبيعي الأمريكي ، والطرائق الفيلمية في التقطيع والانطباع السريع لأحداث التعددية ، واللامبالاة والقوة الميكانيكية والمؤلفة من « خط العرض ٤٢ » (١٩٣٠) ، و « ١٩١٩ » (١٩٣٢) ، « الثروة الكبرى » (١٩٣٦) وفيها يتم استخدام أربع طرق أساسية - « اللقطات الخاطفة » لـ « عين الكاميرا » ، وشريط الاخبار السينمائي ، وملصقات الجرائد ، والتراجم الحقيقية لمشاهير الأمريكيين ، وعدة قصص مختلفة عن الأفراد - لتشكيل صورة ضخمة تتسم بالحقيقة التاريخية والانتقاد الفوضوي للولادات

المتحدة الأمريكية من عام ١٩٠٠ حتى الكساد الكبير Depression
وقد مال عمله لاحقاً إلى أن يفقد الانتقاد السياسي اللاذع والدقة
الفنية معاً .

إيدشسميد ، كازيمير (الاسم المسنعار ل : إدوارد شميدت) ،
١٨٩٠ - ١٩٦٦ ، روائي ، وكاتب مقالات وناقد ألماني . يحتفظ بشهرته
في الراهن لكونه مدافعاً عن الحركة التعبيرية أكثر من كونه كاتباً مستقلاً
في إبداعه ، ولا سيما في مؤلفه « حول التعبيرية » (١٩١٩) و - بشكل
استعادي - « بيانات حول مراحل التعبيرية » (١٩٥٩) ، و « التعبيرية
الحية » (١٩٦١) .

إيليوت ، توماس (ت .) (ستيرنز) (س .) ، ١٨٨٨ - ١٩٦٥ ،
شاعر ، وناقد ومسرحي أمريكي المولد . ولعله الشخصية الرئيسة في
الحركة الحدائية الشعرية باللغة الانكليزية . استقر في لندن عام ١٩١٥ .
في عام ١٩١٧ كتب القصائد التهامية ، الرمزية الطابع ، ذات الميتافيزيقية
المحدثة في « بروفرك وملاحظات أخرى » ، وفي عام ١٩٢٠ مقالات
« الغابة المقدسة » التي ابتدأت عملية مطولة من إعادة قولبة المعايير
النقدية والاحساس بالموروث الهام الذي يكمن خلف الشعر والثقافة
الحديثين . أما « الأرض اليباب » (١٩٢٢) ، تلك الملحمة - المضادة
المتعددة اللغات عن العقم الحديث والخلص الملمح اليه تلميحاً ، والمركبة
من مقتطفات ، والتي آلت الى مزيد من التكثيف بما نشره ناصحه ومعلمه
الخاص باوند Pound ، فقد رسخت مركزيته وتأثيره الواسع الانتشار .
أما « سويني أغونيستس » (١٩٢٦ - ٧) فقد كانت بداية تجربته في
في المسرحية الشعرية ، لتتطور ، من ثمة ، في « جريمة في الكاتدرائية »
(١٩٣٥) ، و « أمين السر » (١٩٥٤) ، الخ . وقد أصبح إيليوت مواطناً
بريطانياً واعتنق المذهب - الانغلو - كاثوليكي ، ونقطة انعطافه تمثلت في
« أربعاء الرماذ » (١٩٣٠) . أما جوهر عمله اللاحق فقد كان « الرباعيات
الأربع » (١٩٤٣) ، وهي قصائد ذاتية ، تأملية ، دينية تتحول فيها
صور العقم الاجتماعي والجنسي الأولي الى خصب محفوف بالمخاطر .

أرنست ، بول ، ١٨٦٦ - ١٩٣٣ ، مسرحي ، وكاتب نثري ، وناقد
الماني رجع عن التزامه الأول بالماركسية والمذهب الطبيعي وكوّن رأياً
« كلاسيكياً محدثاً » عن الأدب الحديث : إيمان بالقيم المطلقة ، والمبادئ
الثابتة ، والمفاهيم الشكلية الصارمة . وتشكل « الطريق الى الشكل »
(١٩٠٦) ، وهي مجموعة من الدراسات في نظرية التراجيديا
و « الاقصوصة » ، في نواح كثيرة ارهاصاً ب : ويندهام لويس وت .
اي . هولم .

فوكنر ، ويليام ، ١٩٨٧ - ١٩٦٢ ، روائي وكاتب قصة أمريكي ولد
في ولاية مسيسبي الجنوبية ، في ولاية يوكناباتاونا المتخيلة حيث وقعت
أحداث معظم رواياته بدءاً من كتابه الثالث « ساتوريس » (١٩٢٩) .
أما كتابه الرابع « العنف وسورة الغضب » (١٩٢٩) - وفيه أربعة من
الرواة ، الأول هو شخص معتوه ذو قدرة محددة على ترسيخ التاريخ
الزمني ، والتسلسل ، والدلالة - فإنه يتبدى سلسلة من التجارب
الفنية المعقدة التي تواصلت خلال عقد الثلاثينيات . ويتمثل انجازه
المركزي في « وأنا احتضر » (١٩٣٠) ، وهي رواية أسطورية غريبة
السمة عن رحلة ماتم . أما « ضوء في آب » (١٩٣٢) فهي توازي بين
قصة سوداوية عن القتل والمحابة وأخرى عن الجبل والاحتمال ،
و « أبسالوم ، أبسالوم » (١٩٣٦) هي رواية تجريبية ومستتبنة
للروايات الأخرى . على أن ما يشرط تجاربه جزئياً ، تلك التي أجراها
على تحول الزمن ، وتيار الوعي ، والسرديات المتقاطعة هو احساسه
بالتاريخ الجنوبي ذاته ، وهو تاريخ القدر المحتوم مع ظهورات وجيزة
للخلاص ، وايضاً اهتمامه وكلفه بالطريقة التي يتوسط فيها الفن ذاته
تحقق التاريخ والشكل ، الزمن واللازم .

فونتانه ، تيودور ، ١٨١٩ - ٩٨ ، روائي ألماني ، تحول في أواخر
حياته نسبياً من الصحافة الى الرواية . تشكل الفترة نابوليونية
الخلفية التي تجري عليها أحداث روايته « قبل العاصفة » (١٨٧٨) ،

ولكنه تحول ، من ثمة ، الى بروسيا المعاصرة . وهو يقدم لنا صورة يفقد فيها الفرد حظوة ، سواء من جراء الشرور الاجتماعية (اختلاطات واضطرابات ، ١٨٨٨) ، أو ضعف الشخصية (لا يعود ، ١٨٩٢) أو ضغط القيم الاجتماعية المتبدلة (انفي بريست ١٨٩٥) في هذه الروايات تكتسب النزعة الطبيعية في الكتابة دقة وبلاغة في الايجاز لا تضاهيان : على أنه بين خصب التعاطف الانساني والرفض النهائي لاطلاق الاحكام الاخلاقية يثوي انفصال غريب يعطي الروايات المتأخرة ، ولا سيما « الشتشلين » (١٨٩٨) خاصيتها « المعلقة » ، الحديثة على نحو غير مألوف .

فوستر ، ادوارد (اى . م) مورغان (م .) ، ١٨٧٩ - ١٩٧١ ،
روائي وكاتب مقالات انكليزي ، يستكشف في رواياته الأولى - « حيث تخشى الملائكة أن تطأ » (١٩٠٥) و « غرفة ذات اطلالة (١٩٠٨) - التوترات القائمة بين المطابقة مع المألوف والحرية ، بين «العقم الملهب في انكلترا والدف والعنف في ايطاليا . في « أطول رحلة » (١٩٠٧) تتم المواجهة بين الطبقة الارستقراطية في الضاحية والحياة الفريرية للأرض . على أن شهرة فورستر لا بد انها تقوم على الروائع المعقدة في فترة نضجه : « نهاية هوارد » (١٩١٠) و « الطريق الى الهند » (١٩٢٤) . تستكشف كلتا الروايتين ردود افعال طبقة حكم عليها القدر بإزاء مستقبل عصي على الفهم . تعالج « نهاية هوارد » الموت العنيف لموظف أقلق راحة النظام الاجتماعي . أما « الطريق الى الهند » فتنتهي بالطلاق المرمز بين انكلترا والهند ، بعد أن فرق بينهما التاريخ ، والخبرة ، والأرض ذاتها . وعلى الرغم من الضعف المتمثل في الدرى بسبب كونها ميلودرامية فإن كتابات فورستر ليست حادة النغمة أو عدائية قط .

فرويد ، سيغموند ، ١٨٥٦ - ١٩٣٩ ، طبيب نفسي ، ومؤسس مدرسة التحليل النفسي ، وأحد مصادر التأثير الخصبة على الأدب الأوروبي في هذا القرن . ومن استقصاءاته الأولى في حالات الشوائذ العقلي التي أجراها مع غيره بمعاونة آخرين ، والتي نشرت نتائجها في « دراسات

حول «الهستيريا» (١٨٩٥) قادته دراساته السريرية الى طرح مفهوم جديد بالكامل عن «العقل» ، حياته وطرقه ، بنيته وتطوره . وقد ذهب في مؤلفاته : « تفسير الأحلام » (١٨٩٩) ، « علم النفس المرضي للحياة اليومية » (١٩٠٤) و « الطوطم والتابو » (١٩١٢ - ١٩١٣) ، الى جانب مؤلفه اللاحق « قلق في الحضارة » (١٩٣٠) الى اعادة تشكيل افكار حقبة ، ليس في تخصصي الطب النفسي وعلم النفس فحسب بل في اوسع مجالات المحيط الاجتماعي . وقد أصبح ، بالنتيجة حسب عبارة أودن ، « مناخا كاملا من مناحل الرأي السائد » .

جورج ، ستيفان ، ١٨٦٨ - ١٩٣٣ ، شاعر ألماني ، سعى أثناء عمله الابداعي الى «المهارة الشكلية» . وقد وظف في سبيل هذا الامر الملمع واسعا جدا بالادب الاوديسي (واقد درسه في كثير الاحيان بلغاته الاصلية) وحساسية مدربة تجاه القيم اللغوية ، واحساس لا ينال منه شيء برسالة الشاعر من حيث هو نبي وكاهن . وفي مسيرته الشعرية ، بدءا من قصائده الاولى في « أناشيد » (١٨٩٠) « سفرات الحج » (١٨٩١) و « الجبل » (١٨٩٢) مروراً باواسط فترته في « سنة النفس » (١٨٩٧) و « الخاتم السابع » (١٩٠٧) و « كوكب الاتحاد » (١٩١٣) ، وصولا الى « المملكة الجذيدة » المبهمة بشكل مرهق ، في اواخر سنواته ، انتقل من المزخرف الى المنحوت بدقة ، ومن المرمز الى العالم مض والخفي (« حلقة » جورج) ، لينتهي أخيراً الى السطحي المفخم . هذا ، وتوثق مجلته « أوراق الفن » (١٨٩٠ - ١٩١٩) بعضاً من ملامح الحركة الحدائنية الاساسية .

جيد ، أندريه ، ١٨٦٩ - ١٩٥١ ، روائي ، وناقد ، وكاتب مذكرات خصب ، ومراسل فرنسي ، نبذ (دون أن يتخلى نهائياً عن) المعايير التطهيرية لتنشئته البروتستانتية الصارمة ، الى جانب العديد من التقاليد الاجتماعية والادبية الأخرى السائدة . وقد أطرى عوضاً عنها مزيجاً من طرائق السلوك الوتنية ، والنيتشوية ، والمتعة ، وهي وصية معقدة تحتل موقعا مركزياً في روايته « القوت الأرضي » (١٨٩٧) ، وتعطفو

الى السطح سواء بشكل مباشر أو مائل في الكثير من عمله الروائي التالي:
«اللاخلاقى» (١٩٠٢) «الباب الضيق» (١٩٠٠) وبشكل فائق في «المزيفون»
(١٩٢٦) ، وهذا عمل على تعقيد فني كبير . ويقع من أعماله في موقع
الكاشف عن ذاته أو حقبة مؤلفه « إذا لم تمت الحبة » (١٩٢٦) ، وهو
سيرة ذاتية بقلمه ، و « يوميات : ١٨٨٥ - ١٩٤٩ (١٩٥٣) .

غوركي ، مكسيم (الاسم المستعار لـ : اليكسي ميخايلوفيتش
بشكوف) ، ١٨٦٨ - ١٩٣٦ ، روائي ومسرحي روسي ، يعتبر عموماً
أنه أبو الأدب السوفييتي الحديث . بدأ حرفته الأدبية في أوائل عقد
التسعينيات بسلسلة من القصص القصيرة تتسم بالقوة والحدة
الكبيرتين ، وتشمل : « ملاكراشودرا » (١٨٩٢) و « تشيلكاش »
(١٨٩٥) ، مما مهد الطريق لروايته الأولى « فومغارديف » (١٨٩٩)
وهي رواية روسية على شكلة رواية « آل بودنبورك » الألمانية . وقد قاد
الإخراج الناجح جلد لـ « الأعماق السفلى » في عام ١٩٠٢ في مسرح
موسكو للفنون الى تعزيز شهرته التي ذاعت من قبل في روسيا والغرب .
على أن النشاطات الثورية أدت الى معاداة السلطات له . وبعد أحداث
عام ١٩٠٥ أرغم على الخروج من بلاده ، الى أمريكا أولاً ولفترة وجيزة ،
ومن ثم الى كابري . وتعود روايته « الأم » (١٩٠٧) الى هذه الفترة .
في عام ١٩١٣ قفل عائداً الى روسيا حيث أقام فيها ثماني سنوات مفعمة
بالنشاط دعماً للثورة القادمة ، ومنتقداً وقائعها ما أن تحققت . وبين
عامي ١٩٢١ و ١٩٣١ أقام ثمانية في الخارج ، لأسباب صحية كما تبين ،
وعاد الى روسيا حيث قضى السنوات الخمس الأخيرة من حياته ليلعب
دور المستشار الثقافي الأكبر . وعلى الرغم من أن عمله متفاوت تفاوتاً
كبيراً من حيث النوعية ، وتعوزه غالباً البصيرة التخيلية ، وتعليمي بشكل
غير موفق في بعض المواضع ، فإنه يمتاز بالقوة وإن خالطه عدم الاتقان
ويقصص من تألف عميق مع عصره .

هامسن ، كنت ، ١٨٥٩ - ١٩٥٢ ، روائي ، وشاعر ومسرحي
نرويجي ترك المدرسة في سن مبكرة ، واشتغل متدرباً لدى أحد الحذائين .
كتب الأدب نثرياً سيئاً في البداية . وبعد زيارتين الى أمريكا في الثلاثينات،

عاد الى أوروبا . تستكشف رواياته التي كتبها في عقد التسعينيات
 - ولا سيما « الجوع » (١٨٩٠) ، والروايات المعقدة مثل « الاسرار
 الغامضة » (١٨٩٢) ، و « بان » (١٨٩٤) و « فيكتوريا » (١٨٩٨) -
 بدقة مرهفة ردود أفعال الافراد المنعزلين على الخطر الذي يتهدهم في
 بيئاتهم . في بعض رواياته المتأخرة - ولا سيما « تحت نجمة الخريف »
 (١٩٠٦) و « نماء التربة » (١٩١٧) ، و « المتشردون » (١٩٢٧) -
 تتبلور علاقته الانفصالية والجامعة للضدين على نحو غريب ، مع الموروث
 الريفى النرويجي . وبعضها الآخر ، مثل - « اولاد العصر » (١٩١٣) ،
 و « مدينة سيجيلفوس » (١٩١٥) - أكثر تهكمية من حيث المضمون .
 كما كان صاحب اسلوب نثري رفيع .

هاوبتمان ، غيرهارت ، ١٨٦٢ - ١٩٢٦ ، مسرحي ، وروائي ،
 وشاعر ألماني . بعد أن ترسخت شهرته في عام ١٨٨٩ على أثر مسرحيته
 « شروق الشمس » بضرية موفقة ، في الواقع ، الأمر الذي جعله كاتباً
 مسرحياً بارزاً في الحركة الطبيعية الألمانية ، عزز شهرته العالمية المتنامية
 مع ظهور « النساجون » في عام ١٨٩٢ ، ليعتد ، من ثمة ، باطراد وعلى
 نحو انتقائي ، عن طبيعة غير متميزة ليفسح لدخول عناصر من
 الرومانسية ، والفانتازيا ، والصوفية ، والكلاسيكية الهيلينية ، والتي
 ترسخت بدرجة تزيد أو تنقص في عمله : « معراج هانيله » (١٨٩٣) ،
 وفي عمله الجدل « فرو كاسب الماء » (١٨٩٣) ، والخيالي « الناقوس
 الغريق » (١٨٩٦) ، الى جانب عمليه الأكثر وضوحاً وتجريداً :
 « الربان هنشل » (١٨٩٨) و « روزه برند » (١٩٠٣) . أما رواياته :
 « المجنون في كريستوعمانوئيل كوينت » (١٩١٠) و « زنديق سوانا »
 (١٩١٨) فانهما تعطيان مزيداً من المعنى لانكاره حقيقة أن النزعة
 الطبيعية البسيطة هي أساس فنه .

هيديجر ، هارتن ، ١٨٨٩ - ، بلور (من قراءته لكيركيفارد
 بصورة رئيسة) فلسفته الخاصة به ، الفلسفة الوجودية (اللاحادية) ،

رغم أنه كان يرفض شخصياً تصنيفه كوجودي . في « Zeits » (الوقت) (١٩٢٧) واصل اهتمامه بتحديد « كون الكائن » . وفي مسعى لتحليل ما دعاه « الوجود » ، الحالة الخاصة لكيونة ووجود الانسان ، أصبح ، على الأرجح ، أكثر الفلاسفة الألمان نفوذاً وأبعدهم تأثيراً في الفترة التي أعقبت نهاية العشرينيات .

همنغواي ، إيرنست ، ١٨٩٨ - ١٩٦١ ، روائي وكاتب قصة أمريكي . أصيب أثناء الحرب العالمية الأولى أثناء عمله كسائق لسيارة اسعاف ، وعاش كمهاجر أمريكي في باريس في عقد العشرينيات . وقد أصبح الجرح الذي مني به رمزاً لولوجه الحداثة في « وأيضاً تشرق الشمس » (١٩٢٦) ، وهي رواية مهاجرين تحكي قصة بوهيميين يعيشون على اقتصاد معنوي متدنٍ القيمة عقب الحرب . أما « في زماننا » (١٩٢٥) و « رجال بدون نساء » (١٩٢٧) فهي قصص تحكي حكاية رجال مؤرقين يعيشون على تخوم الألم ، أو الحدث ، أو الخبرة . هذا ، ومما يسم عمله هي الجمل الموجزة ، والواضحة والخالية من التعوت والتي تحمل طبقة تحتية من الوزن الرمزي والاشارات الاخلاقية ، الى جانب اسلوب حياتي معاضد من « النعمة تحت الضغط » في عالم من الحركة والمواجهة الوجودية . وفي روايته « وداع للسلاح » (١٩٢٩) يتفاقم الجانب المأساوي في رؤيته ، وفي « من يملكون ومن لا يملكون » (١٩٣٧) و « لمن تقرر الأجرام » (١٩٤٠) اللتين تجري أحداثهما على خلفية الحرب الأهلية الإسبانية تتم مفاصلة الجانبين الاجتماعي والسياسي . وإذ عمل كصياد كبير للطرائد ، وصياد للسماك ، ومراسل حربي فقد كان همنغواي رجل أفعال يائسا وصل أخيراً الى الانتحار .

هيرمان ، هيس : ١٨٧٧ - ١٩٦٢ ، روائي وشاعر ألماني ، سعى بالتناوب إلى المصالحة والهروب من خلفيته الدينية . تستكشف رواياته الأولى ، مثل « بيتر كاميسند » (١٩٠٤) موضوع شبلاي الفنان ، لكن هيس لم يعثر على موضوعه وأسلوبه الخاص به حتى كتب « دميان »

(١٩١٩) و « سيد هارتا » (١٩٢٢) . وقد لقيت صوفيتهما « الشمية » ولا زالت تلقى ، استجابة فورية باعتبارهما تقدمان تفسيرات للشورة والمثالية الشبائيتين . أما « ذئب البراري » (١٩٢٧) فقد استكشفت موضوع الصوفية العالمية من حيث هي حل للمعاناة النفسية ، كما أن هذه الرواية تحتاز على قوة في الأسلوب وبراعة في الشكل لانقع عليهما في كتبه المتأخرة « نرسييس وغولد موند » (١٩٣٠) أو في عمله الجبار « لعبة الكريبات الزجاجية » .

هايم ، جورج : ١٨٨٧ - ١٩١٢ ، توفي وهو شاب على أثر غرقه في حادث تزلج . في قصيدته « اليوم الأبدي » (١٩١١) ، و « أومبرا فيتا » ، ونشرت بعد وفاته في عام ١٩١٢) نجد عالم الرعب التخيلي . فشياطين الحرب والمرض تبعث في مدن قاحلة كالصحاري . كما أن اللاتشخص الصريح في الشكل الشعري يعكس تماما اللاإنسانية الشاوية في كل من المجتمع ذاته ووسائل تدميره .

هوفمانستال ، هوغو فون : ١٨٧٤ - ١٩٢٩ . شاعر ، ومسرحي وكاتب مقالات ، نمساوي ، شهدت غنائياته الأولى المشغولة بشكل متميز على احساسه بالترابط البيني الجوهرى للأشياء بكافة في عالم يتهدده التفكك المتنامي . في الوقت ذاته يتحسر في مسرحياته الفنائية في هذه السنوات « البالرحة » (١٨٩١) ، « موت تيتسيان » (١٨٩٢) ، « الأحق والوث » (١٨٩٣) - على عجز العقل المحدث المتحلق عن التوصل للعيش الحقيقي أو إقامة مثل هذا الترابط . ومع منعطف القرن حرصت أزمة الإيمان بقدرة اللغة على الإحاطة بالواقع « رسالة » (١٩٠٢) ، ما يدمي بـ « رسالة تساندوس » - وهي تشكل إحدى أهم وثائق الحركة الحدائية . ويكمن في أساس معظم أعماله اللاحقة - كمسرحي احتفالي (« أي واحد » ، ١٩١١ ، « مسرح سالزبورغ العالمي ») (١٩٢٢) ، وكاتب أوبرا (« روز كافالير » ، ١٩١١ ، و « أريادنة في نكسوس » ، ١٩١٢ ، و « سيدة بلا ظل » (١٩١٩) ، وككاتب مقالات نافذ البصرة وغزير الانتاج - إيمان عميق بقوة ووحدة الموروث الثقافي الأوربي . هذا ،

وتشكل مسرحينا عقد العشرينات « العسير » (١٩٢١) و « البرج »
(١٩٢٥) علامة مميزة للفروقة نضجه المسرحي .

هولز ، آرنو : ١٨٦٣ - ١٩٢٩ ، شاعر ، ومسرحي ، وناقد ألماني .
اشتهر لنظريته في المذهب الطبيعي (« الفن = الطبيعة - x ») وطرحه
لهذه الصيغة في « الفن جوهره وقوانينه » (١٨٩١) ، إلى جانب الأعمال
الأولى المرتبطة بهذه الصيغة : « أقاصيص بابا هملت » (١٨٨٩) ،
ومسرحية « عائلة سليكة » (وكتبت كلتاها بالتعاون مع يوهان شلاف) .
على أن الرأي النقدي قد يميل إلى الاعتقاد بأن النجازه الأبقى يكمن في
نجارسة - على القافية الداخلية ، والنماذج الإيقاعية المفصلة والمشغولة
جيدا ، والبنى الشعرية المعقدة على فكرة « المحور المركزي » - في مجال
القصيدة الغنائية ، ولا سيما في « خيالي » (١٨٩٨) . وتبسط « ثورة
الشعر » (١٨٩٩) الأساس النظري .

هويسمانز ، جوريس كارل : ١٨٤٨ - ١٩٠٧ ، روائي فرنسي ،
فتح السبيل أمام حركة التفافية بشكل واسع عن الطبيعية الأورثوذكسية
بروايته « A Rebour » (١٨٨٤) والتي أصبح بطلها ويزسانت
بحساسياته المرفهة بشكل كبير ، ومعايره السلوكية الفامضة ،
واستجابته للفامض ، يجسد « الانحطاط » الجذيد للعصر ، و « هناك »
(١٨٩١) التي ينتقل بطلها ديرتال في خبرته الدينية عبر الغيبي إلى
المذهب الكاثوليكي الروماني . كذلك كتب هويسمانز نقدا يتسم بالفطنة
عن الفن الانطباعي في « الفن الحديث » (١٨٨٣) وفي « بعض »
(١٨٨٩) .

إيسن ، هنريك : ١٨٢٨ - ١٩٠٦ ، مسرحي نرويجي ، كان حفز
بهجره الشعر كواسطته المسرحية بعد « براند » (١٨٦٦) . و « بيرغينت »
(١٨٦٧) والتفاتة إلى « فن النثر الأكثر صعوبة بكثير » ، على حدوث
تطور جديد في الدراما الأوروبية ، والذي ما يزال فاعلا اليوم بعد مرور
قرن من الزمان : ويتمثل في البحث عن مكان البلاغة المسرحية الجديدة في

ما يبدو أنه اللغة العادية . وعلى أثر انتقال إبسن ، بعد ذلك ، من المشكلات الاجتماعية الأكثر وزناً وأهمية في « بيت الدمية » (١٨٧٩) و « الأشباح » (١٨٨١) ، إلى العلاقات الفردية الجنسية والانسانية في « بيت آل راوزمر » (١٨٨٦) و « هيدا غابلر » (١٨٩٠) حتى آخر استكشافاته للكلف اللوسواسي والاحباط الفردي في « جون غابرييل بوركمان » (١٨٩٦) و « عندما نستفيق نحن الموتى » (١٨٩٩) ، فانه قد ابرز للعيان سلسلة من الهموم ، الموضوعاتية والفنية معاً ، والتي شغلت على نحو كبير الأجيال التالية من المسرحيين .

جيمس ، هنري ، ١٨٤٣ - ١٩١٦ ، روائي وناقد أمريكي ، تلقى تعليمه في أوروبا وأمريكا واستقر به المقام في انكلترا عام ١٨٧٦ . وعلى الرغم من اعترافه الشخصي بأنه واقعي ورث التقليد الاجتماعي الأوروبي من جورج اليوت ، وبلزاك ، وفلوبير ، فان عمله ينحدر بالتدريج نحو ذاك الأسلوب الرمزي ، والاهتمام بالشعور من حيث هو مصدر الادراك بمجمله ، والفضول الفني المنطوي على ذاته والذي يربطه المرء بالحركة الحداثية . هذا ، وأن رواياته الأولى ، بدءاً بـ « رودريك هدسون » (١٨٧٦) وصولاً الى « صورة سيدة » (١٨٨١) هي استكشافات عالية تتناول المتعلم الفضولي المتوجس في مواجهته للخبرة ، والذي يسعى الى تحقيق الحياة . وفي عقد الثمانينيات غدت رواياته ، مع « الأميرة كاساماسيما » ، (١٨٨٦) الخ ، أكثر اجتماعية على نطاق واسع . لكن العمل اللاحق يفصح عن ارتداد الى الكلفة الجديدة بالشعور : فالتعلم الآن ليس هو الشخصية بل الراوي الفاعل ذاته ، يصنع الحياة كما يصنع الشكل ، أو ، في خلاف ذلك ، الشعور الفني على نحو مصرح به ، كما شعور ستريندر في « السفراء » ، ١٩٠٣ . وقد قال عنه أخوه ، الفيلسوف ويليام ، « تيار » الشعور (الوعي) . أما مؤلفات هنري اللاحقة ، حيث أعمال وحركات الادراك تحتل موقعاً مركزياً ، فلا تجعله سريانا حراً بل عاكساً - أشبه ما يكون بالفنان وهو يزاوّل عمله .

جاري ، الفريد ، ١٨٧٣ - ١٩٠٧ ، مسرحي ، وشاعر ، وروائي
فرنسي ، حقق من خلال مسرحيته التي تحفل بالسخرية المرة «أوبو ملكاً»
في عام ١٨٩٦ ما أقر به معاصروه على مضض ، الا وهو « نجاح الفضيحة »
والتي ، كما ذهب الاعتراف بها ، ابتدأت نهجاً قاد عبر السوراليين الى
مسرح العبث الراهن . وقد أتبعها بـ « أوبو مقيداً » (١٩٠٠) . وعلى
حد زعم جاري نفسه « العبث يمرّن العقل ، ويشغل الذاكرة » .

جنسن ، يوهان ويلهلم ، ١٨٧٣ - ١٩٥٠ ، روائي ، وشاعر ،
وكاتب مقالات دانمركي ، سرعان ما نحا الى رفض « الانحطاط » في عمله
الأول وعمل معاصريه - وهذا الهجوم انتقل الى أدبه الثري مع الرواية
« سقوط الملك » (١٩٠١) - ومن ثم نجح بفضل « حكايا هيمرلاند »
(١٨٩٨ - ١٩١٠) في اعطاء صوت مشرّني (من القرن العشرين) جديد
الى الفن التقليدي ، فن الأدب الثري الاقليمي . ويتمثل عمله المحوري
والرصين ، السلسلة الروائية من ستة مجلدات « الرحلة الطويلة »
(١٩٠٨ - ٢٢) التي تؤلف فيها الداروينية المتصلة بين عناصر متباينة
من العلم ، والميثولوجيا ، والفولكلور ، والتاريخ ببراعة مذهلة في شكل
وصف لتحدرّ الانسان من عصور ما قبل التاريخ الى العصور التاريخية .
اما أشعاره ، والتي جمعت في كتاب « قصائد » (١٩٥٢) فهي على الجملة
أكثر اعتدالاً ، في مجالها وانجازها على السواء .

جيمينيز ، خوان رامون ، ١٨٨١ - ١٩٥٨ ، شاعر اسباني ، وثق
نقطة الانعطاف في عمله الاحترافي - و ، عن طريق توسيع التطور الأكبر
للشعر الاسباني الحدائي - بمؤلفه *Diario de un poeta recién Casado*
في عام ١٩١٧ : من الديوان المنمّق على نحو انطباعي «*Almas de Violeta*»
(١٩٠٠) وغنى التفاصيل في «*Ballades de Primavera*» (١٩١٠) الى
التبسيطات القتصدة والقوية «*Poesia desunda*» في المجموعات المختارة
لسنوات ما بعد مؤلفه «*Diario*» ، ولا سيما «*Eternidades*»
(١٩١٨) و «*Piedra y cielo*» (١٩١٩) . منح جائزة نوبل عام ١٩٥٦ .

جورجنسن ، يوهان ، ١٨٦٦ - ١٩٣٧ ، شاعر دانماركي ، تحول مع تحول مناخ الحقبة التي نشأ فيها من راديكالية مبكرة مستوحاة من برانديس الى الرومانسية الجديدة لعقد التسعينيات . وعلى الرغم من أن القصائد المشبعة بالاحساس في « أجواء » (١٨٩٢) و « قصائد ١٨٩٤ - ١٨٩٨ » هي دانماركية في الأساس ، إلا أنها تسير على نمط الاسلوب الرمزي العالمي . كذلك فقد كانت الدورية التي حررها في عام ١٨٩٣ - « البرج » ، بمثابة البؤرة التي التقت عندها الافكار الجديدة في اسكندنافيا . وعلى اثر اعتناقه في عام ١٨٩٦ للمذهب الكاثوليكي اللاتيني ، ولا سيما بعد استقراره في أسيسي عام ١٩١٣ ، فقد كرس نفسه بدرجة كبيرة لسير القديسين . كذلك تفقد سيرته الذاتية بقلمه في اعطاء معلومات عن منعطف القرن في اسكندنافيا .

جويس ، جيمس ، ١٨٨٢ - ١٩٤١ ، روائي ، وكاتب قصة . ولد في دبلن ، المدينة التي توفر الاصول الطبيعية السمة لكل رواياته - البيئة المصيدة لقصص « أهالي دبلن » (١٩١٤) ، مكان الالتجاء بالنسبة لستيفن ديدالوس في « صورة الفنان في شبابه » (١٩١٦) ، الوسط المدني لبلومسداي في « يوليسيز » (باريس ، ١٩٢٢) ، موطن صاحب الحانة ، الشخصية الانسانية في مركز الشرك اللفظي في « يقظة آل فينيغان » (١٩٣٩) . هذا ، ويبدأ مجمل مشروع جويس في جماليات الحدائث من هذه القاعدة الطبيعية الصيفة ، مع تخطيطها بشكل أشمل في كل عمل جديد له : من خلال تمظهرات الشكل والتنوير ، ومن خلال المصاحبة الميثولوجية في « يوليسيز » ، والرموز التعددية التي تولدت من اللفظة في « يقظة آل فينيغان » . واذا هي مشروع واسع ، لغوي ، سكولاستي ، شكلي ، فان تجربة جويس المتولدة كانت أيضا بمثابة رحلة ، الى باريس ، وتريست ، وزوريخ ، وباريس ثانية و ، من ثم ، عندما أقلقت الحرب العالمية راحته مرة أخرى ، الى زوريخ ثانية ، حيث توفي . هذا ، ولم يبرز الاضطراب الاوروبي بشكل مباشر في عمل جويس ، لكنه فن مهاجر ذو تعددية لغوية ، وسيميولوجيا (علم العلامات

والرموز) حديثة تطلق الكلمة وتحدد بشكل صارم امكاناتها الحديثة في آن ، ومنه استهواء جويس المتواصل من قبل كتاب ما بعد الحداثة .

يونغ ، كارل غوستاف ، ١٨٧٥ - ١٩٦١ ، طبيب وعالم نفساني
سويسري ، وأحد اقرب معاوني فرويد لعدة سنوات ، انشق عنه عام ١٩١٣ ليتبع نهجا خاصا به : علم النفس التحليلي . واذ ارتاب في الاهمية الكلية والبالغة التي اناطها فرويد بـ « الليبدو » (الشهوة الجنسية) ، واقتنع بأن الدافع الأساسي للانسان هو تحقيق توازن اكثر يقينية - جوهر « التشخص الفردي » - بين الشعور والاشعور في العقل ، فقد انتصر (ولا سيما في « تعابير ورموز الجنس » (١٩١٢) و « انماط سيكولوجية » (١٩٢١) و « علاقات الأنا باللاوعي » (١٩٢٨)) لاعتناق مجموعة جديدة من المفاهيم ، والتي سيوضح عائدها الكثير مما يحير في الدين ، وتاريخ الفن ، والميثولوجيا والرمزية عموما . وقد وفرت فكرة « اللا شعور الجمعي » لديه السند لرأيه القائل بأن النفس البشرية تتحدد جزئياً فقط بشكل فردي ، وان ذلك الجزء هو خبرة بينشخصية مشتركة للظواهر « النموذجية الأصلية » .

يونغر ، ايرنست ، ١٨٩٥ - ، روائي وكاتب مقالات الماني .
وجد في الحرب وطرائقها الحقيقة المركزية لحياته الباكرة ، والتي شكلت بالنسبة لفننه الشغل الشاغل في بادئ الأمر كضابط تزين صدره الأوسمة الكثيرة على خط الجبهة في الحرب العالمية الأولى ، ولاحقا (في العشرينيات) كمؤلف لـ « في ستالغيفيتيرن » (١٩٢٠) ، و « الغابة الصغيرة » (١٩٢٥) و « النار والدم » (١٩٢٦) . ومن المجالات التي تستكشفها رواياته في هذه السنوات ، الآثار التخيلية على نحو غريب للعنف ، ومظاهر الوعي المفاقم التي تأتي بركاب الخطر . لكن رواياته اللاحقة ، ولا سيما الرواية الاستعارية « على الصخور المرمرية » (١٩٣٩) و « هيليوبوليس » (١٩٤٩) تفسح لمزيد من العنصر التأملي .

كافكا ، فرانز ، ١٨٨٣ - ١٩٢٤ ، روائي نمساوي ، لم تنل مؤلفاته الصغرى التي نشرت في حياته - مثلاً ، « التحول » (١٩١٦) ، « الحكم » (١٩١٦) ، و « في مستوطنة العقاب » (١٩١٩ - الا شهرة قليلة ، بينما كانت مؤلفاته الرئيسة ستلقى التلف وهي مخطوطات فيما لو تم احترام رغباته (وقد نشرت بعد وفاته) وهي - « المحاكمة » (١٩٢٥) ، « القصر » (١٩٢٦) و « أمريكا » (١٩٢٧) ، وقد نال اعترافاً متأخراً به ، ولا سيما في السنوات التي أعقبت الحرب العالمية الثانية ، كواحد من كبار الروائيين الأوروبيين . هذا ، ويوثق عمله ، بوضوح فيه أناة وكرب ، ومحاولات الانسان الحديث لاختراق مرامي الحياة ، وتوضيح مستغلات الوجود في عالم تواجه فيه القوى المبهمة التي لا ترحم ، مطامح الذات .

كاريوز ، جودج ، ١٨٧٨ - ١٩٤٥ ، كاتب مسرحي الماني ، ذاع صيته لكونه المسرحي الأبرز للحركة التعبيرية وكذلك للشراء الصرف الذي تميز به خياله الابداعي - كتب ما لا يقل عن أربع وسبعين مسرحية - وكذا لابتكاره الفني الواسع والميزة الادبية او المسرحية المتأصلة في عمله . هذا ، وتعد أعماله التالية : « مواطنو كاليه » (١٩١٤) ، و « من الصباح حتى منتصف الليل » (١٩١٦) ، و « غاز ١ و غاز ٢ » (١٩١٨ - ٢٠) ، بما فيها من تشديد على الشخصيات المنمطة ، والحوار الصادح ، والمؤثرات المسرحية المتسمة بنمط اسلوبي معين و « المساس » الاجتماعي ، أفضل ما يمثل انجازته الادبي .

كارلفيلدت ، اريك آكسل : ١٨٦٤ - ١٩٣١ ، شاعر سويدي و (بعد وفاته في عام ١٩٣١) حائز على جائزة نوبل ، وجد في الاقليمية مصدراً ثراً للقوة الشعرية البسيطة . وهو في « أناشيد فريديولين » (١٨٩٨) و « فيلا فريديولين » (١٩٠١) يستلهم الخطاب الفلاحي ، والممارسات والعادات الريفية ، والتبدلات في مسلك الطبيعة كما لاحظها - بعين البدائي ، غالباً - في مقاطعته دالافنا . هذا ، وتذهب مجموعته الأخيرة « قرن القطاف » (١٩٢٧) ، بالقرى الى المقارنة مع بيتسر .

كراوسى ، كارل : ١٨٧٤ - ١٩٣٦ ، شاعر ، ومسرحي ، وهجاء نمساوي ، اصدر بمفرده تقريبا ، كمحرر ومساهم رئيس ، وعلى مدى سبع وثلاثين سنة ، الدورية الفيينية « الشعلة » ، وكانت في اولها وسيلة بعيدة الاثر للنقد الاجتماعي والثقافي الصارم (ولا سيما في مسائل اللغة والاستخدام اللغوي والاحطار المحدقة بالروح البشرية من جراء تدني معايير التواصل) ، وتنفرد الآن في اهميتها كوثيقة تاريخية قائمة بذاتها وكمستودع للمواد المرجعية . هذا ، ووثوق « مسرحيته » الضخمة « آخر ايام البشرية » (١٩١٩) التوترات التي سادت خلال سنوات الحرب العالمية الاولى .

لافورغ ، جول ، ١٨٦٠ - ١٨٨٧ ، شاعر فرنسي اتر ، من خلال موهبته التهكمية والفردية في استعمال « الشعر الحر » (بشكل خاص) ، في ت. س. إيليوت ، وذاع صيته ، من خلال ايليوت ، كقوة تجديدية في الشعر الحدائي تتسم بالخصب والتأثير . وخلال حياته القصيرة لم ينشر سوى مجموعتين شعريتين : *Les Complaintes* (١٨٨٥) و « محاكاة سيدة القمر » (١٨٨٦) .

لاغر كفيست ، بار ، ١٨٩١ - ١٩٧٤ ، شاعر ، وروائي ومسرحي سويدي ، يشغله التوتر القائم بين الشر اللا انساني والضعف البشري . في قصائده الاولى في ديوان « الغم أو الكرب » (١٩١٦) والمسرحيات التعبيرية « الساعة العصبية » (١٩١٨) و « سرّ السماء » (١٩١٩) يعلو الصوت اشتكاء من لا انسانية العالم . بالنسبة اليه ، للشر حضور فاعل ومؤثر اكثر مما للخير : هذا ، وإن الورع اللطيف في « أناشيد الفؤاد » (١٩٢٦) والروايات المسيحية من « باراباس » (١٩٥٠) وما بعد ، لهو اقل اقناعاً من دراسته وتناوله للشر في « الجلاّد » (١٩٣٣) ، و « القزم » (١٩٤٤) ، و « حكايا الشر » (١٩٣٤) المثيرة للعواطف بشكل رائع .

لورانس ، ديفيد (د) هوبرت (هـ) ، ١٨٨٥ - ١٩٣٠ ، روائي وشاعر ، ومسرحي انكليزي ، اتاح للتوترات التي خبرها أثناء طفولته - بين العاطفة والعقل ، وبين الطبيعة والمدنية - أن تشكل اساس رواياته الاولى : « الطاووس الأبيض » (١٩١١) ، « أبناء وعشاق » (١٩١٣) ، و « قوس قزح » (١٩١٥) . ومن « البنت الضائعة » (١٩٢٠) وما بعد ، أصبحت رواياته أكثر حدة ، ومادتها أكثر تعقيداً وأكثر غموضاً . وفي « عصا هارون » (١٩٢٢) و « الكنفر » (١٩٢٣) يمتزج الكلف الوسواسي بالجانب الأكثر قتامة من الشهوة الجنسية مع توسل قدرة ذكورية طاغية ، والتي ستهيمن على ، وتحقق « الروح - القوة لدى الانسان » . هذا ، وتطور « الأفعى الكثنة الريش » (١٩٢٦) هذه الفكرة الى ما هو أبعد تقريباً من مسألة السخرية الذاتية . أما روايته الأخيرة « عشيق الليدي تشاترلي » (١٩٢٨ ، الطبعة الانكليزية الكاملة ، ١٩٦١) فتعود الى عالم الروايات الاولى . أما عمله في الأجناس الأخرى ، فإننا نرى أن القصص والقصائد هي فجوة وغير مكتملة أحياناً ، وثاقبة ومثيرة لحالة أو جو بيمينه بشكل رائع ، أحياناً أخرى . وهذه الخصائص نلاحظها بشكل خاص في أدب الرحلات في « الصباحات في المكسيك والمواقع الانرورية » (انوربا : بلاد قديمة في غربي ايطاليا) .

لويس ، ويندهام ، ١٨٨٤ - ١٩٥٧ ، رسام ، وروائي ، وناقد . كندي المولد، درس الفن في باريس قبل أن يصبح القوة المركزية في الحركة الدوامية في لندن عام ١٩١٤ . أسس مع باوند وآخرين مجلة « بلاست » (عديدين ، ١٩١٤ - ١٥) ، كانت رسوماته (في المركز من النشاط) - في جانب منها تكيف مع الحركة المستقبلية ، وفي جانب آخر دحض لها - وهجاؤه النثري القاسي ، حاسمين بالنسبة للحركة . وقد حضّ لويس على حركة حدائية هجائية تعنى بالكشف الخارجي ومطهرة من الرومانسية أو المعاني السيكلوجية المستلزمة ذاتياً المصاحبة لها . فروايته « Tamr » (١٩١٨) ، وهي كوميديا آلات ، وانجاز برغسوني ، تجسد الطريقة نثراً ، بينما تهاجم روايته « قرود الله » (١٩٣٠) البوهيمية

التامة بالتقنية الصلبة والهجاء القاسي ، كما بات لويس يفعل الآن في كتبه النقدية . وتشكل ثلاثيته « عيد الأبرياء » (١٩٢٨ - ٥٥) مجهوداً شديد الغرابة يستأهل اهتماماً جدياً ، لاستكتشاف الشرط البشري وهو ينتظر الدخول الى « السموات » .

لوركا ، فريديكو غارسيا ، ١٨٩٨ - ١٩٣٦ ، شاعر ومسرحي اسباني ينوس في شعره بين ضياء الشمس والظلام العطر ، بين الخمول الحسي والوحشية ، بين الجنس والكبت . هذا وتعمل مسرحياته الناضجة ، ولا سيما «Bodas de Sangre» (١٩٣٣) و «Yerma» (١٩٣٤) على تصوير الجنسية المشبوبة العاطفة (ولا سيما الأنثوية) وقد كحنتها التقاليد أو الظروف ، وتمزج تعبيرية اللغة الفئائية والسورالية تقريباً مع الفعل التراجيدي على نحو قاسٍ . وفي مسرحيته الأخيرة «La Casa de Bernada Alba» (١٩٣٦) نرى اللغة أكثر إخضاعاً والفعل أسرع وأكثر بروزاً .

ميترلينك ، موريس ، ١٨٦٢ - ١٩٤٩ ، مسرحي ، وشاعر وكاتب مقال بلجيكي ترك اثره على المسرحيين الأوروبيين المعاصرين ولا سيما تشيخوف ، وستريندبرغ ، وييتس ، مما لا يتناسب اجمالاً مع شهرته المتواضعة التي خلفها بعد مماته . هذا ، وقد ساهمت مسرحياته الرمزية المنحى ، في نهاية القرن - بدءاً بـ « الاميرة مالمين » (١٨٨٩) ومن ثم « الدخيلة » (١٩٨٠) ، و « المكفوفون » (١٨٩٠) ، و « ييلياس وميليساندا » (١٨٩٢) و « الداخل أو الباطن » (١٨٩٤) - بما فيها من غنائية تأملية ، واحساس بالقدرية ، وتوظيفها لتقنيات التواصل المائل (احياناً برشاقة وحركية ، و احياناً بشكل مثقل بالاحتمالات) ، ساهمت بشكل فعال في تأسيس اسلوب درامي جديد في أوروبا . وقد وجد الكثير من أفكاره تعبيراً مباشراً بشكل أكبر في مقالاته ، على سبيل المثال « كنز المتواضعين » (١٨٩٦) و « حياة النحل » (١٩٠١) .

مالارميه ، ستيفن ، ١٨٤٢ - ٩٨ ، شاعر فرنسي ، نشد عالماً مثالياً فيما هو أبعد من الواقع اليومي ، ونقاء وجوهاً لا يتم بلوغهما إلا بالتركيز العالي ، وسياقاً جديداً وغير ملوث للكلمة ، وعمقاً في المعنى لا يمكن التعبير عنه إلا بالجديد اللغوي (والطباعي) النفيس . ولم يعرف ديوانه «L'après-midi d'un faune» (١٨٧٦) في زمنه إلا قلة ، ورغم أن « القصائد المكتملة » (١٨٨٧) و «الصفحات» (١٨٩١) و « الشعر والنثر » (١٨٩٣) لا يمكن سبر غورها بسهولة فقد كان لها تأثير كبير انفردت به وذلك على تطور الشعر الأوروبي . وبالنتيجة ، مع ذلك ، فقد راوغه « المؤلف الكبير » الذي جاهد في سبيله .

ماندلستام ، أوزيب اميليفيتش ، ١٨٩١ - ١٩٣٨ ، (٤) ، شاعر روسي ، كان (مع أخماتوفا) بين القياديين البارزين في المجموعة «الأوجية» بعد تأسيس « نقابة الشعراء » في عام ١٩١١ . هذا ، وتعكس قصائد مجلده الأول « كامين » (١٩١٣) كلف مجموعته وكلفه هو ب « الوضوح الجميل » ، والدقة ، والصورة المادية واللفظ المحكم . على أن توافق النغمات في مختاراته اللاحقة « ثلاثمائة » (١٩٢٢) و « صخب الزمن » (١٩٢٥) هو أكثر غنى وحنفاً .

مان ، توماس ، ١٨٧٥ - ١٩٥٥ ، روائي ألماني راكم في أسلوبه المميز والتهكمي تأثيرات دافعة من غوته ، وشوبنهاور ، ونييتشه ، وفانغر ومن روائيين القرن التاسع عشر الفرنسيين ، والاسكندنافيين ، والروس الدائمي الصيت . هذا ، وقد وطدت رواية « آل بودنبورك » دعائم عقد من مسعى أكثر محدودية في ميدان الرواية القصيرة ، وبين هذه الرواية ورواياته التالية الكبيرة الحجم « الجبل السحري » (١٩٢٤) ألف سلسلة مسبارية متقصية من الأعمال السردية الأقصر حجماً - « تونيو كروجر » (١٩٠٣) ، « تريستان » (١٩٠٣) « السمو الملكي » ، (١٩٠٩) و « الموت في البندقية » (١٩١١) - والتي أثرى فيها هندسة أسلوبه الصرحي البارد . وقد عكف أثناء نفيه من ألمانيا النازية في الفترة بين ١٩٣٧ - ٤٤ على رباعيته « يوسف وأخوته » قبل أن يطرح بعد الحرب تحليلاً أوضح في

رمزيته تناول فيه مآزق ألمانيا وأوروبا في «دكتور فاوستوس» (١٩٤٧) .
كما تعطي الروايات الأقصر في الفترة اللاحقة من حياته - «لوتة في فامبار»
و «المختار» (١٩٥١) - مزيداً من التعليقات عن الوضعية الملتبسة
لتناقضات الحياة، بينما تحمل روايته الهزلية « فيلكس كروول » (١٩٥٤)
والتي عالج فيها مرة أخرى فكرة رئيسة من سنواته الأولى ، اقتراحاً
مؤداه أن الثقافة ، وربما حتى مجمل الحياة تنفسها ، ليست أكثر من
ازدواجية معقدة .

مارينيتي ، فيليبو توماسو ، ١٨٧٦ - ١٩٤٤ ، روائي وشاعر ،
و « ناشط أدبي » ايطالي (رغم أنه يؤثر أن يكتب بالفرنسية وليس
الاطالية) ذاع صيته كمؤسس للحركة المستقبلية في ايطاليا نهاية العقد
الأول من القرن العشرين - وهي حركة أنكرت الماضي ، ووقرت الآلة ،
« وحررت الكلمة » من نظامها النحوي والاعرابي ، واتبعت كل ما يمكن
أن يطلق عليه دينامي ، ورحبت بمقدم الفاشية ، وهلت للحرب بلمتبارها
الخلاص الوحيد للعالم . وتشكل روايته « مافاركا المستقبلية » (١٩٠٩)
بداية اختراع المصطلح .

مايا كوفسكي ، فلاديمير وفيتش ، ١٨٩٣ - ١٩٣٠ ، شاعر
ومسرحي روسي وشخصية بارزة في الحركة المستقبلية الروسية التي
هيمنت على فترة ما بعد الثورة في الأدب . وإذ كان ناشطاً أدبياً بعد عام
١٩١٧ (مثلاً ، كمؤسس ومحرر للدورية « ليف » في عام ١٩٢٣) فإنه
لم يتردد في وضع الأدب في خدمة الثورة . وقد كان همه الرئيس خلق
نظام أدبي جديد ، ووسيلته الكلمة « المجردة من شعريتها » ومرماه
الصدمة ، وهدفه النهائي استبدال التشذيب الدقيق لدى الرمزيين
بالتأثير الكاشط بعزم وتصميم على عقل العوام . وبدءاً من « فلاديمير
ماياكوفسكي » في بداياته (وهي قطعة مسرحية ذاتية بشكل كبير في ولادتها
وتنفيذها ، وخراجها في عام ١٩١٣) حتى القطعتين الهجائيتين اللدائعتين
الصيت « بقعة الفراش » (١٩٢٨) و « الحمام » (١٩٢٩) فإن عمله

للمسرح وفيه قد ساند وعزز معتقداته الأساسية . وقد انتحر عام ١٩٣٠

مريجكوفسكي ، ديمتري سرجيفيتش ، ١٨٦٥ - ١٩٤١ ، روائي وشاعر وناقد روسي ، أعلن بفعل نظريته وفقده اللذين ينمان عن معرفة واسعة (مثلاً ، « أسباب انحطاط مستوى التيارات الأدبية المعاصرة » أكثر من مثاله الإبداعي - على انطلاقة الحركة الرمزية في روسيا . وقد أثارت تقويماته النقدية الجديدة لكبار الكتاب الروس في القرن التاسع عشر قدراً من الجدل المثير . كرس ، كمهاجر في باريس عقب الثورة معظم موهبته الأدبية المحدودة نوعاً ما إلى الجدل المعادي للبشيفية .

موزيل ، روبرت ، ١٨٨٠ - ١٩٤٢ ، روائي نمساوي يصنف غالباً - ويوضع في مرتبة - بروسست وجويس على أساس التواحي الدقيقة والمعقدة في الملاحظة لديه والانجازات الأسلوبية المتسمة بالبراعة الفنية في عمله الرئيس الأوحده : « الرجل بلا صفات » (١٩٣٠ - ٤٣ ، روجع ونقح عام ١٩٥٢) من ثلاثة مجلدات . في هذا المؤلف يستكشف بشكل لا يعرف الكلل سنة واحدة من عمر مفكر يستبطن ذاته ضمن سياق مجتمع نمساوي متفسخ قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بوقت قصير أما مؤلفاته النثرية الأقصر - « اعتراضات الفتى تورليس » (١٩٠٦) و « ثلاث نساء » (١٩٢٤) - والمقالات في « تركة في وقت الحياة » (١٩٣٦) فإنها تميز بشكل خاص من الانجاز المركزي .

نابوكوف ، فلاويميير : ١٨٩٩ - ، يرتبط اسمه الآن ، عادة ، بحركة ما بعد الحداثة الراهنة . والحق أن جذوره ، وارتباطاته وتطوره الأدبي تثوي في تقليد نابع من الحركة الرمزية الروسية والأوروبية . ولد في سان بطرسبورغ لأسرة روسية بارزة جردتها الثورة الروسية من أملاكها وفتتها ، وأصبح مهاجراً في انكلترا ، وألمانيا ، وفرنسا . في عام ١٩٢٣ نشر كتابين شعريين ، وفي عام ١٩٢٦ « الرواية » « مناشينكا » . ثم أعقب ذلك نشاط بلغات متعددة في مجال الرواية ، والشعر ، والمسرحية ،

والمقالات ، والترجمات والتقليد الحدائي المهاجر . في عام ١٩٤١ انتقل الى امريكا مبتدئاً عملاً جديداً ككاتب وصاحب أسلوب باللغة الانكليزية، ومكتسباً شهرة كبيرة من خلال عمله « لوليتا » (١٩٥٥) . وخلف كل اعماله من بدايتها الى نهايتها تسري فكرة رمزية عن نظام اجتماعي ولغوي ضائع . وتوفر الذاكرة ، والشكل ، والرغبة الشهوانية لمحات موجزة وخاصة عنه (النظام) . اما الألعاب ، والأحاجي ، والمباريات الزوجية ، والانعكاسات ، والترجمة بحد ذاتها فلتها تسمى الى الكشف والاتساق خلف الفوضى . وقد أجلت الترجمات الحديثة للأعمال الاولى هذا التطور اكثر فأكثر ورسخت تفرد وثبات « مؤلفه » الطويل .

نيتشه ، فريدريك : ١٨٤٤ - ١٩٠٠ ، فيلسوف وشاعر ألماني ، رحب بالمصطلح « الراديكالية الارستقراطية » (الذي اقترحه في البداية جورج برانديس) باعتباره ذاك الذي حدد بشكل ملائم أفكاره الناضجة عن عقد الثمانينيات : الفرضية التي مؤداها ان « الاله قد مات » ، واسطورة العود الابدي ، وظهور السوبرمان ، والحمية القادمة بخصوص « اعادة تقويم كل القيم » . وقد انتقل ، بدءاً من تفحصه الباكر لأصول الشعر والتراجيديا في « ولادة المأساة » (١٨٧٢) ، مروراً بالتشاؤم الثقافي الذي اعتري سلسلة من اعماله - « إنساني ، إنساني تماماً » (١٨٧٨-٨٠) ، « الشفق » (١٨٨١) ، « العلم البهيج » (١٨٨٢) - في اواخر عقد السبعينيات ومطلع الثمانينيات ، انتقل الى صياغة افكار كان لها (وما يزال) أعمق الأثر على الفكر والأدب الغربيين : « هكذا تكلم زرادشت » (١٨٨٣-٩٢) ، « بعيداً عن الخير والشر » (١٨٨٦) ، « جينولوجيا الاخلاق » (١٨٨٧) ، « غسق الأصنام » (١٨٨٩) والنتف الصغيرة غير المترابطة التي قصد منها تشكيل عرض منسق لأفكاره الأكثر تقدماً تحت العنوان « ارادة القوة » .

أوبستفيلدر ، سيغفجورن ، ١٨٦٦ - ١٩٠٠ ، شاعر ، وكاتب مسرحي ونثري نرويجي ذو تميز دقيق على نحو متفرد لكن محدود على نحو غريب . ويشكل عمله - بالنسبة لاسكندنافيا - سمة فريدة

لـ (وكذا محتوى بشكل كلي في) عقد التسعينيات : « قصائد » (١٨٩٣) ، التي تخلق بالنسبة لمؤلفها صورة انسان « أتى دون ريب الى الكوكب الخطأ » (كما ورد في أحد بيوت قصائده الشهيرة) ، وجملة مسرحيات وقطع مسرحية قصيرة ، والرواية القصيرة « الصليب » (١٨٩٦) ، والمؤلف الباعث على الذكريات والذي لم يكتمل « دفتر يوميات كاهن » (١٩٠٠) . وقد توفي شابا دون أن يعطي عمله - كما قال ريلكه عنه - المعيار الوافي لنفسه المعذبة والكريمة . ومن المعتقد بشكل كبير أنه كان النموذج الذي استقى منه ريلكه شخصية مالتى لوريد زبريج . (في رائعته النثرية الشهيرة « مفكرة مالتى لوريد زبريج » (١٩١٠) - المترجم) .

أوكيسي ، شون ، ١٨٨٠ - ١٩٦٤ ، مسرحي آيرلندي ولد في دبلن لعائلة بروتستانتية . ذاع صيته في مسرح آبي بفعل مجموعة من المسرحيات - « شبح القاتل » (١٩٢٣) ، « جونو والطاووس » (١٩٢٤) و « المحراث والنجوم » (١٩٢٦) - على خلفية الأزقة الفقيرة في دبلن أثناء الاضطرابات والحرب الأهلية ، حيث استخدم فيها تقنيات المذهب الطبيعي لخلق الغنائية ، والكوميديا ، والتراجيديا . وقد شجعت المشاكل التي وقعت بينه والرقابة الأيرلندية على نفيه الى انكلترا . أما أعماله اللاحقة ، مثل « الطاس الفضي » (١٩٢٨) ، فقد شهدت تقنيات تنحو المنحى التعبيري أكثر بكثير بالنسبة لموضوع معاد للحرب ، وفي « نار القس » (١٩٥٥) ، بالنسبة لأغراض معادية للكهنة .

أونيل ، يوجين : ١٨٨٨ - ١٩٥٣ ، كان المسرحي الأمريكي الذي وضع المسرح الأمريكي بفعل تجريبه الدائب وتعدد جوانبه المسرحية ، على عتبة جدية حديثة . واذ هو في الأساس رجل مسرح فإن أونيل قد استخدم أكثر منه فهم تماما تقنيات المذهب الطبيعي والحركة التعبيرية التي توجد في السلسلة الغريبة لمسرحياته ، لكن كلفه الطافي بالقوة النيتشوية الكامنة واحساسه بالشدة التراجيدية المتصلبة قد أحال مسرحه الى مشهد واسع التفاصيل ومسرحية نفسية عميقة ومتوترة .

وقد تبلور التعاون الأول مع مسرحيي مدن الأقاليم في شكل نجاح جماهيري مع عرض « وراء الأفق » (١٩١٨) و « آتنا كريستي » (١٩٢٠) . وقد التفت إلى موضوعات القسوة الوحشية والتأسل الوراثي *atavism* (الأميراطور جونز ، ١٩٢٠ « القرد الكلت الشعر » ، ١٩٢١) مستخدماً الخشبة بصورة تعبيرية ، بدين واضح للممارسات الأوروبية رغم وجود احساس بالصراعات الأمريكية المتأصلة ، كما بين البيونيتاني المتطهر والطاقات المتمردة في « الرغبة تحت شجرة الدردار » (١٩٢٤) . وقد أمدته التراجيديا اليونانية بمعمار ثلاثيته « الحداد يليق بالكثرا » (١٩٣٠) ، برغم أن أونيل يجعل هنا نسخته عن أخيل ميلودرامية أكثر منها سيكولوجية . لكن مع « رحلة يوم طويل ليلا » (١٩٤٠) : أخرجت عام ١٩٥٦) تتحقق أخيراً تراجيديا العائلة النفسية الطابع الذي كان يجاهد للوصول إليها ، وهذا يعود في جزء منه إلى الشدة السيمية الواضحة لهذا العمل .

باسترناك ، بوريس ليونيدوفيتش ، ١٨٠ - ١٩٦٠ ، شاعر وروائي روسي ، تقبل المؤثرات التكوينية من لدن الرمزيين والمستقبلين قبل أن يصوغ أسلوبه الغنائي الخاص به - ولا سيما في « أخت حياتي » (١٩٢٢) و « المواضيع ودلالاتها » (١٩٢٣) . وقد اتبعهما بقصيدتين ملحمتين يتجلى فيهما الإلهام الثوري ، « العام الخامس والعشرون » (١٩٢٧) و « الملازم شميدت » (١٩٢٧) . وفي عام ١٩٣٢ بمجموعة أخرى من الشعر الغنائي « الولادة الثانية » . وقد تحول لاحقاً - وهذا يعود في جزء منه إلى أن فقدان الخطوة لدى السلطات جعل من الصعوبة بالنسبة إليه نشر أي عمل أصيل - إلى الترجمة ، وخاصة ترجمة شكسبير ، حيث أنتج عملاً متميزاً . ويبدو أن روايته الأعظم دون شك « دكتور جيفافو » (١٩٥٧) تنتمي إلى سياق مختلف كلية .

بيفي ، شاول ، ١٨٧٣ - ١٩١٤ ، شاعر وكاتب مقال فرنسي ، أسس وحرر « الدفاتر النصف شهرية » (١٩٠٠ - ١٩١٤) ، حيث وجد

كثير من كتاب ذلك العصر في صفحاتها سبيلهم الى النشر لأول مرة . واذ لم يراع النمط (المودة) السائد في مسائل الايمان والوطنية ، وكان فصحا كناطق بلسان البطولي ، ومجددا ماهرا (وغالبا في الوقت الذي بقي على استخدامه لأكثر الوسائل التقنية تقليدية) في شعره ، فقد غدا كشخص معبود - وهذا تطور ساهم فيه الطريقة التي استشهد بها في ساح القتال في مارن . وقد كتب رولان سيرة حياته عام ١٩٤٤ .

بيرانديلو ، لويجي ، ١٨٦٧ - ١٩٣٦ ، مسرحي وروائي ايطالي ، اشتغل على الحد الفاصل وغير الواضح بين السلامة العقلية والجنون ، بين الحقيقة والوهم ، حيث لا سبيل لبلوغ اليقينية ، والشخصية متعددة ، والواقع متعذر التعريف ، والايمان متعذر ابلاغه للآخرين . هذا ، وتبدي أعماله كلفا بطبيعة الهوية ، والمتناقضات التي لا تقبل المصالحة في الحياة الحديثة ، وعدم كفاية التفكير العقلاني المنهجي . تشمل مسرحياته - وقد جمعت تحت العنوان البليغ « الأفتنة العاربة » - *Così è se vi pare* (١٩١٨) ، « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) ، و « هنري الرابع » (١٩٢٢) .

باوند ، ازرا ، ١٨٨٥ - ١٩٧٤ ، شاعر وناقد أمريكي ولد في هيلي ، آيداهو ودرس الادب المقارن قبل أن يأتي الى لندن عام ١٩٠٨ ليصبح الشخصية الرئيسة في السياسة الادبية الحدائية الأنفلو أمريكية . وفي سياق ابتداع التصويرية والدوامية ، تحول عمله من قروسطية عالمية الى تقنية صعبة من المواضع المتراكبة . وقد أثرت شعريته ، التي شدد عليها بقوة ، القصائد القصيرة ، لكنه كان قد بدأ قبل « الأناشيد » وقد أعاد صياغتها في مناخ الطليعة أو الرواد *avant-garde* في عقد العشرينيات في باريس . في عام ١٩٢٤ انتقل الى رابالو ، وقادته همومه المالية - الثقافية الى مقابلة موسوليني لأنه كان منقذه الاقتصادي . بعد الحرب العالمية الثانية قبض عليه كخائن وأودع في مشفى للأمراض العقلية . هذا ، وتستصفي « الأناشيد » الهائلة الكثرة والمنقاة ، في عديد

من المجلدات هذه الخبرة الشخصية ، وهمومه الاقتصادية ، والتاريخ
النقدي - الثقافي الذي التمسه دائما ليتبين كيف يولد المجتمع الفن .
يشكل شغل باوند عملا واسعا ومتماسكا ، ومشروعا متصلا في الثورة
الفنية ، تولاه من خلال الشعر ، والنصوص النقدية ، والجدل والفعل ؛
وكان جلته دعما للتقدم الفني للآخرين .

بروست ، مارسيل ، ١٨٧١ - ١٩٢٢ ، روائي فرنسي ، بدأ في
وقت باكر يرقى الى اواسط عقد الثمانينيات (القرن التاسع عشر)
عمله التحضيري للرواية التي شغلت عليه حياته وساعات يقظته :
« البحث عن الزمن الضائع » . وعندما كان لا يزال في عقده الثالث أسس
بشكل خصوصي لنفسه الأساس النظري لروايته المقبلة مع صدور « ضد
سان بييف » (صدرت عام ١٩٥٤) ، وهذا ادعاء مؤداه ان فن الروائي
يجب ان يتجه الى الكشف عن ماضي المؤلف - البطل وخبايا نفسه . ومن
تلك السنين نفسها ، تحوي « جان سوتيل » (صدرت عام ١٩٥٢)
كثيرا مما يمكن تعرفه الآن على أنه عمل تحضيرى للرواية اللاحقة . ومن
حياة وعمل باكرين مكرسين لحلقة باريس الاجتماعية تحول الى منعزل
عن العالم في عام ١٩٠٧ . وفي العزلة التامة في غرفته كتب بين عامي
١٩٠٩ و ١٩١٢ مسودة أولى لـ « البحث عن الزمن الضائع » ، وفيما بعد
أعاد كتابتها وتوسع فيها مكرها . وقد ظهر المجلد الأول لما أصبح أخيرا
تسعة مجلدات ، في عام ١٩١٣ ولم ينل سوى استحسان محدود ،
أما الثاني في عام ١٩١٩ فقد نال عليه جائزة غونكور ، ثم تتالت المجلدات
الباقية ، بعضها بعد مماته ، وهكذا لم يخضع لمراجعة تامة ، في السنوات
التي امتدت حتى عام ١٩٢٧ . واذ هي في غالبيتها سيرة في ابحاثها ،
ومشغولة بشكل معقد في تفاصيلها السردية ، مع تعقيد في البناء مسيطر
عليه بشكل أنيق انما باحكام ، فان الرواية ترتد على ذاتها بحثا عن المعنى
الذي يشكل المجموع الثرى للحياة الفردية .

برجيسيسجيفسكي ، ستانيسلاو ، ١٨٦٨ - ١٩٢٧ ، روائي .
ومسرحي ، وكاتب مقال بولندي ساهمت أعماله المكتوبة باللغة الألمانية

بشكل فاعل ومعرض في فترة منعطف القرن الأوربية . وقد أصبح بعد سنة ١٨٩٨ ، في كراكاو ، واحدا من القادة في حركة « بولندية الفتاة » . واذ استمد الهامه من نحو من نيتشه ، ومن نحو آخر من تشوبان ، ومع تقيد تام باعتقاد مؤداه أن الجنس هو القوة الدافعة العليا للبشرية فقد انتصر لكشف « الروح العارية » في الأدب . ولعل تأثيره الحقيقي في الأدب الأوروبي يعود الى شخصيته وحضوره أكثر منه لآعماله ، ومن بينها : « مراسم الدفن » (١٨٩٣) ، و « أبناء الشيطان » (١٨٩٧) ، ومجلداته عن الذكريات والسيرة الذاتية في السنوات اللاحقة .

رينتشاردسون ، دوروثي : ١٨٧٣ - ١٩٥٧ ، روائية انكليزية ، مجعدة مشهود لها في الرواية الحديثة بفضل روايتها ذات المجلدات الثلاثة عشر « زيارة الأماكن المقدسة أو الحج » (١٩١٥ - ٣٨) . وفيها تحاول أن تأتي ب « مقابل اثوي للواقعية الذكورية الراهنة » حيث ل « الواقع موضع التأمل » « صوته المسموع » . وتتمخض النتيجة عن استخدام تقنيات المونولوج الداخلي التي أرهصت بالانجازات الفنية لفرجينيا وولف وجويس ، رغم أنها كانت أقل نجاحاً منها .

ريلكه ، راينر ماريا : ١٨٧٥ - ١٩٢٦ ، شاعر نمساوي ومفسر وشديد الحساسية للوعي والشعور في العصر الحديث . وإذا كان متوحداً ، « بأية نويل الوحدة والتفرد » (كما نعتته ديليو . اثس . أودن) ، ومكتفياً بذاته دون جذور ، وشديد التألق في فنه كما في حياته ، فقد وضع العالم ، وناسه ، وأشياءه على مقربة منه لاختضاعها جميعاً (وداخلية العالم التي تقع وراءها) الى التفحص المكثف الذي لا يساوم لرؤيته الخاصة . هذا ، ويتقوى شعره الفنائي في سنواته الأولى والمتوسطة - « قصائد أولى » (وكتبت بين عامي ١٨٩٩ - ١٩٠٤ ، ونشرت عام ١٩١٣) ، و « دفتر الساعات » (١٩٠٥) والمجلدين الآخرين ال « القصائد الجديدة » (١٩٠٧ - ٨) - مساراً فكرياً يمتد من التأمل والصوفي الى كلفة باللموسية الأكبر للأشياء « والتي يتم الشعور بها وخبرتها رغماً عن ذلك كامتداد للكينونة الفردية . ويرجع نثره - « قصص الاله » (١٩٠٠) ،

و « حكاية غرام وموت كورنيت كريستوفر ريلكه » (١٩٠٦) وبشكل فائق وملازم « مفكرة مالتى لأوريدس بريج » (١٩١٠) - يرجع صدى هذا الانزياح في سجل مختلف ، بلفة تميل دائماً نحو حالة الشعر . وقد جاء انجاز الشعري السامق والطاغي قبل فترة قصيرة من وفاته كانفلات من تقييد شديد : « سوناتات أورفيوس » (١٩٢٣) و « مراني دوينو » (١٩٢٣) ، حيث يستكشف فيهما بخلو كبير من العاطفة احساسه الوهمي بطبيعة الكينونة والمعنى .

رولان ، رومان ، ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ، روائي ، مسرحي ، ورجل علم
فرنسي ، بدأ عمله كباحث موسيقي ومؤرخ للفنون قبل أن يتحول الى الأدب الخيالي . وبدأ يظهر له في « الدفاتر النصف شهرية » لبيني في عام ١٩٠٤ « الرواية النهر » ، وهذه تستعرض اجيال اسرة بكاملها - المترجم) و « جان كريستوف » في شكل سلسلة وذلك عندما كان عمره ثمانية وثلاثين عاماً ، واستمر كذلك حتى ١٩١٢ . أما مجلده من المقالات المهادنة « فوق العراك » فقد صدر في سويسرا عام ١٩١٥ وكان السبب في نيله جائزة نوبل في وقت لاحق من ذلك العام . هذا ، وان رواياته لما بعد الحرب ، ومن ضمنها « النفس المسجورة » (١٩٢٢ - ٣٣) تمتاز بالجودة ، ومسرحياته سهلة الاخراج ، ودراساته السيرية عن العباقرة (ومنهم بيهوفن ، ومايكل انجلو ، وتولستوي وغاندي) مؤثرة .

شنيترزلر ، آرثر ، ١٨٦٢ - ١٩٣١ ، مسرحي وروائي نمساوي ،
وضع يده بشكل متفرد على مناخ التفسخ والانحطاط الذي ساد في فيينا عند منعطف القرن . يوفّر الجنس ، والتهكم ، والكآبة ، والفطنة ، والاحباط ، والخيبة ، والحذلقة ، العناصر لكثير من أبرز أعماله : « اناتول » (١٨٩٣) ، « حب » (١٨٩٦) ، « الكاكادو الأخضر » (١٨٩٩) ، « رقصة » (١٩٠٠) .

شو ، جورج برنارد ، ١٨٥٦ - ١٩٥٠ ، مسرحي ، وروائي ، وناقد
آيرلندي ، رسم مواصفاته الخاصة عن الكاتب المسرحي الحديث بالاشارة

الى ايسن (جوهر الابسنية ، ١٨٩١) ومن ثم شرع يعمل بها كما في مسرحياته الأولى : « بيوت الأرامل » (١٨٩٢) ، « الانسان والسلاح » (١٨٩٤) ، « كانديدا » (١٨٩٤) . واذ هو مجادل لا يعرف الخجل ، ويرى في المسرحية واسطة للنقاش ، ووسيلة للتغيير الاجتماعي ، فقد استخدم ظرفه اللاذع والهدام — كما على سبيل المثال ، « الانسان والسوبر مان » (١٩٠١) و « بيغماليون » (١٩١٢) ، و « بيت القلوب المحطمة » (١٩١٣ — ١٦) ، و « العودة الى ميتوشالغ » (١٩٢١) و « سان جون » (١٩٢٣) — لمهمة جعل العرض المسرحي مناسبة لتغيير العقول .

سيلا نبا ، فرانس ايميل ، ١٨٨٨ — ١٩٦٤ ، روائي وكاتب قصة قصيرة فنلندي ، حاز على جائزة نوبل في عام ١٩٣٩ ، له صلاته الواضحة مع ميترلنك ، ومع هامسون ، و (بمعنى محدد) مع د. هـ. لورانس . يعنى بالجوانب الاكثر جوهرية في الطبيعة البشرية ، وبالصفات البدائية للحياة الفلاحية ، والدوافع الجوهرية للرجال والنساء . وقد لاقت روايته الاولى «*Elämä ja aurinko*» (١٩١٦) استحسانا نقديا فوريا رغم انه محدود من الناحية الجغرافية . يستمد شهرته الاوسع بصورة رئيسة من « الارث المعتدل » لـ «*Hunskas Kurjuus*» (١٩١٩) ، ومن «*Nourena nukkunut*» (١٩٣١) التي لاقت استحسانا عالميا، وترجمتها « غفا وهو شاب » .

شودريبرغ ، هيجالار ، ١٨٦٩ — ١٩٤١ ، روائي سويدي، له جذوره الضاربة في الادب الاسكندنافي المضطرب للشمانينيات ، وله صلاته الخاصة مع جورج برانديس ومع ستريندبرغ في فترة كتابته الاولى . وقد رسخته روايته السرية جزئيا « فتوة مارتن بيرك » (١٩٠١) ، والتي اتبعها بروايته الموحية بشكل رائع وانيق « الدكتور غلاس » (١٩٠٥) ، رسخته كمحلل فائق الحساسية للحالة الحديثة .

في أسلوبه النثري تبين صلته ومشابهته لأناتول فرانس ، وكذلك لمواطنيه الاسكندنافيين هرمان بانغ و ج. ب. جاكوبسن . وفي لاحق حياته قادته معتقداته أولا في اتجاه معاد للمسيحية ، ومن ثم الى معاداة النازية .

سودرغران ، ادث ، ١٨٩٢ - ١٩٢٣ ، شاعرة فنلندية - سويدية ، أول شاعرة حدائية عظيمة في اسكندنافيا (يبدو شعر لاجر كفيست الأول بالمقارنة مع شعرها في حدائة سنه و فرعيا (ثانويا)) وكاتبة بوسعها ان تحول الاساليب الجديدة لمعاصريها الروس والالمان الى لغة شخصية أصيلة في مزج للتكثيف الحاد النشوة الذي تقع عليه في الشعر الحر مع الصرامة المنطقية للتعبير . في قصائدها التي كتبت بالسويدية - « قصائد » (١٩١٦) ، « قيثاره ايلول » (١٩١٨) « المديح الوردية » (١٩١٩) ، « طيف المستقبل » (١٩٢٠) - روحها « تكتشف صدفها » . هذا ، وتتميز فساندها الأخيرة بالانتظام والتوق العاطفي ، وقد جمعت في « الأرض التي لا وجود لها » (١٩٢٣) .

شتادلر ، ارنست ، ١٨٨٣ - ١٩١٤ ، شاعر الماني قتل في الحرب . تسود في مجموعته الشعرية الأولى « بريليديوم » (١٩٠٤) نفمة الكانة المترفة على طريقة هوفمانستال وجورج . لم يصدر له أي شيء مرة أخرى حتى السنوات الأخيرة من حياته (في الدوريتين « العمل » و « الانطلاق ») هذا ، وتختلف هذه القصائد الأخيرة في توليفتها عن الأولى ، وتستخدم جميع موارد الشعر الحر بهجوم قارع يتم فيه تصوير ألمانيا الجديدة ذات المصانع وجسور السكك الحديدية في حماء هلع وذعر من صور مفككة .

شتاين ، جيرتروود ، ١٨٧٤ - ١٩٤٦ ، روائية وشاعرة نثر امريكية ، درست علم النفس والكتابة الأوتوماتيكية مع ويليام جيمس قبل انتقالها الى باريس عام ١٩٠٣ . ومع جمعها للوحات في باريس عقدت صداقات

مع بيكاسو ، وماتيس ، الخ ، وسعت الى توفير مقابل لفظي لاعمالهم .
واذا كانت في « ثلاث حيوات » (١٩٠٩) متأثرة بجيمس وفلوير فان
« صنع الأمريكان » (وكتبت قبل الحرب ، وصدرت عام ١٩٢٥) هي
محاولة لتحقيق متصل تكعيبي مكاني - زماني . ويمكن القول عن طرائقها
انها متزامنة ، لا منطقية ، تعتمد التكرار ومراكمة الموتيف اللفظي .
هذا ، ويتولد عن البساطة في المفردات تعقيد في اعادة التشكيل الذي
ينقضى نموذجاً ما ، وهذه الطريقة اوضح ما تكون في رسم الشخصية في
بعض تصوراتها اللفظية للأشخاص ، مما له نظائره التكعيبية المباشرة .
وبحدود عقد العشرينيات رسمت في ٢٧٠ شارع فلوروس ، الأب الروحي
للجيل الجديد المهاجر ، وقد اقتدى بمفرداتها في صور شتى كثيرون
(شروود اندرسون ، وهمنفواي ، على سبيل المثال) . لكن تزارا
وآخرين هاجموها لتزييفها المبادئ الحدائية الأساسية ، ولبساطتها
الكامنة في كتاباتها .

ستيغنس ، والاس ، ١٨٧٩ - ١٩٥٥ ، شاعر أمريكي ، موظف
تنفيذي لدى شركة تأمين ، أنتج مؤلفه الرئيس في أوقات فراغه . وقد
بدأ الكتابة زمن النهضة الحدائية في الشعر الأمريكي حوالي ١٩١٢ لكنه
لم يكتب مجلداً حتى « الهارمونيوم » (آلة تشبه الأرغن - المترجم)
في عام ١٩٢٣ . نلمس في أعماله أصولاً رمزية واضحة لكنها تسير في شكل
تطور منطقي ونقي ، فهي شعر العمل الشعري الحديث ذاته ، يسعى
لخلق أدب خيالي هام في عالم ما بعد ديني وما بعد حلولي . وان الكثير
من العبارات المفتاحية في الحركة الحدائية - الفضب لأجل النظام ،
الأدب السامي - هي تعابير ستيغنس . وقد تم نشدانها بشكل تكتيكي
وصارم خلل عمل فيه كل قصيدة تشكل حالة خاصة من حالات الإدراك ،
علاقة قائمة بين المدرك والمدرك (بالكسر والفتح على التوالي) . وقد
جمعت تأملاته النثرية بشأن الخيال المحدث في « الملاك الضروري »
(١٩٥١) .

ستريندبرغ ، يوهان أوغست ، ١٨٤٩ - ١٩١٢ ، مسرحي ،
وروائي ، وشاعر ، ومراسل غزير الانتاج سويدي . هو عبقرية قلقة
ووسواسية ، تجريبي جسور ، غزير الانتاج بشكل لا يصدق . تنقسم
حياته وتآليفه الى قسمين يفصل بينهما انهيار عصبي - « أزمته
الجهنمية » لاعوام ١٨٩٥ - ٧ . مسرحياته الأولى تاريخية (السيد
أولوف ، ١٨٧٨) وواقعية (الأب ، ١٨٨٧ . مس جوليا ، ١٨٨٨ ، الاقوى ،
١٨٨٩) ، وما بعد الجحيم (اي : الازمة الجهنمية) هي أيضاً تاريخية
أو (ما هو أهم) تعبيرية : « الى دمشق » (١٨٩٨ - ١٩٠٤) ، « مسرحية
الحلم » (١٩٠٢) ، « سوناتة أو موسيقى الشبح » (١٩٠٧) . وقد
سفلته طوال حياته منكمالات الذنب ، والخطيئة ، الحالات العقلية الخفية ،
والشاذة ، والعلاقات بين الجنسين .

سوبرفاي ، جول ، ١٨٨٤ - ١٩٦٠ ، شاعر ، روائي ، ومسرحي
فرنسي ، تتسم قصائده الغنائية (والنبي نسمع فيها نغمات لائنية
أمريكية) بموهبة ما بعد رمزية فائقة البراعة والحساسية . هذا ، وإن
الهم الذي حمله بخصوص المازق البصري - كما على سبيل المثال في
« جاذبيات » (١٩٢٥) وفي أغلب المجلدات الشعرية التي تلت - واقعي ،
ودقيق العبارة ، وعذب في حزنه وأساها ، وينأى عن الازعاج .

سفيو ، اينالو (الاسم المستعار لايتور شميتر) ، ١٨٦١ - ١٩٢٨ ،
روائي يهودي - ايطالي ولد في تريست في ظل الامبراطورية النمسا -
- هنغارية . تنقسم كتاباته الى مرحلتين . روايتان تهكميتان عن ابطال
هامشيين يعانون من صعوبة التكيف في عالم تربست البورجوازي
المتفلسخ : ظهرت « una vita » و « Senilità » (١٨٩٨) في التسعينيات
ولم تصيبا إلا نجاحاً قليلاً . في عام ١٩٠٦ التقى سفيو جويس الذي
شجعه . وقد أتم هذا عن مزيد من الكتابة تضمنت فيما تضمنت قصصاً
قصيرة وروايته المشهورة « La Coscienza di Zeno » « اعترافات زينو »
(١٩٢٣) ، وهي رواية تمعن أكثر في التهكم تتناول بالدرس بورجوازي قلقاً

يخضع للتحليل النفسي. هذا ، وإن أبطال سفيغو ، كما أبطال موزيل ، هم أناس دون صفات يطمحون بشكل غامض الى الحب والانجاز الثقافي ، انما بسلوكولوجية تتأكل ذاتها وتضمحل يفلح سفيغو في اقتناصها وتصويرها بدقة لانتاج كوميديات متوترة ومشدودة ترافقها نفقات تراجيدية ، وقصص من الانخداع والانهزام الذاتيين المشروطين ثقافياً .

تراكل ، جورج ، ١٨٨٧ - ١٩١٤ ، شاعر نمساوي ، انتحر بينما كان يعمل كمرض على الجبهة الشرقية . أشعاره - «قصائد» (١٩١٣) ، « سباستيان في المنام » (وظهرت بعد وفاته عام ١٩١٥) - محدودة النطاق لكنها تتسم بنغمة غاية في الإيحاء . ومع كل الكتابة الرومانسية المحدثة التي تتسم بها مادة البحث فان عمله يبدى (تخطيطه) تجريدية قوامها الرموز والألوان ، موسيقية ليس بعذوبة الصوت بل بقدرتها على إثارة الاستجابة من اللاشعور . وكما في الموسيقى والرسم النمساويين في تلك الآونة فان الاشارات المبالغ فيها للحركة الرومانسية المتأخرة قد دخلت من قبل في عملية تجول الى الشكلي ، والمجرد ، والمحدث .

تزارا ، تريستان ، ١٨٩٦ - ١٩٦٣ ، شاعر فرنسي أسس في عام ١٩١٦ الحركة الدادائية في زوريخ (انظر بيان أيلول الدادائي ، ١٩٢٠) ، وبعد أربع سنوات استقر في باريس حيث ساعدت أفكاره ، بمساعدة ووساطة بريتون وأراغون ، على الدفع باتجاه ظهور الحركة السورالية . هذا ، وما يسم عمله الأوسط ، ولا سيما « الرجل التقريبي » (١٩٣١) التجريب الالسنى الجسور، ونبد مجرد النظام العقلاني في الفكر والكلمة، والولع بالوحشي والفوضوي . أما عمله المتأخر فهو منتظم على غير توقع .

اونامونو ، ميغويل دي ، ١٨٦٤ - ١٩٣٦ ، كاتب ومفكر اسباني ، وجد كرباً فكرياً عميقاً لكن مثمراً في المعضلة - التي شعر بأنها جوهرية لمجمل الوجود - التي تتناول كيفية التوفيق بين دوافع الانسان اللاعقلانية ، واللا شعورية، والحدسية وخذع التفكير العلمي ، العقلاني، التحليلي . وقد حفز على مؤلفه «Amor y Pedagogia» (١٩٠٢)

جزئيا - وهو استكشاف باكر لهذه المعضلة - قراءته ليكر كيفارد
وويليام جيمس ، وبرغسون . وقد قدّم تحليلاً أكثر روية
وأوسع تأثيراً في «Del Sentimiento tragico de la Vida» (١٩١٣) و
«La agonía del Cristianismo» (١٩١٤) وعمله الإبداعي الآخر في
المسرحية والقصة القصيرة .

فاليري ، بول ، ١٨٧١ - ١٩٦٥ ، شاعر وناقد فرنسي ، تأسست
شهرته في شبابه ، ككاتب نشري تحليلي وتأملّي - ولا سيما من خلال
« مدخل الى طريقة ليوناردو دافنتشي » (١٨٩٥) و « أمسية مع
السيد تيسست » (١٨٩٦) - وكمؤلف لقصائد عارضة في المجلات الأدبية
لذلك العقد . ولم يكرس نفسه بجدية لكتابة الشعر إلا عند بلوغه سن
الأربعين : فقد شهدت سنة ١٩١٧ استكمال ونشر « القارب الفني » الذي
لقي اعترافاً فورياً كأنجاز شعري كبير ، وقد أتبعه عام ١٩٢١ ب : « مفاتن »
وهو مجموعة مختارات اشتملت على قصيدة « المقبرة البحرية » العظيمة .
هذا ، ويتخلل كامل شعره كالجوهر اهتمامانه الفكرية الواسعة النطاق
على نحو مدهش - ولم تلمس فاعليتها الى أن نشرت المجلدات التسع
والعشرون من « الدفاتر ١٨٩٤ - ١٩٤٥ » بعد وفاته .

فهرين ، اميل ، ١٨٥٥ - ١٩١٦ ، شاعر بلجيكي تحفر قصائده
على نمط الشعر الحر بقوتها التقريرية الوفيرة ، وعدم سلاستها النحوية ،
وتقديرها للمقدرة وإيمانها بأخوية الانسان ، على عقد مقارنة مع والت
ويتمان ، وقد تحولت من الطبيعية الأرثوذكسية لعقد الثمانينيات الى
أسلوب يتوجه صوب الرمزية بشكل أكبر - في « الفزوات الهلالية »
(١٨٩٣) ، « القرى الوهمية » (١٨٩٥) و « المدن ذات المجسات »
(١٨٩٥) . كما تعكس « الايقاعات السامية » (١٩١٠) شيئاً من
انشغاله اللاحق بالتصنيع وعظمته وعبوديته .

فيرلين ، بول ، ١٨٤٤ - ١٨٩٦ ، شاعر فرنسي ملعون ، ابتعد
باطراد عن الأسلوب البرناسي في قصائده الأولى « قصائد زحلية »

(١٨٦٦) و « أعمال نبيلة » (١٨٦٩) صوب الأسلوب الشخصي والجديد - المائل ، الانطباعي ، الشديد الموسيقية ، التجريبي من الناحية العروضية - في « أغان عاطفية دون كلمات » (١٨٧٤) . وقد تسبب حكم بسجنه سنتين (١٨٧٣ - ٧٥) لمحاولته قتل رامبو (الذي دخل حياته بشكل مزعج جداً) في أزمة دينية ، وعودة الى المذهب الكاثوليكي - ودون انعدام للصلة - تضمين «الحكمة» (١٨٨١) وعمله اللاحق ثنائية نظاماً أكثر تقليدية في شعره ، من ناحيتي الشكل والمضمون . هذا ، ويتقفى عمله اللاحق - « الغابر والحديث » - خطأ بيانياً يتدنى من حيث النوعية .

فريدريك ، فرانك ، ١٨٦٤ - ١٩١٨ ، مسرحي ألماني عمل أيضا ممثلاً وفناناً في الملاهي . توج في « يقظة الربيع » (١٨٩١) عملاً من الارتداد الأدبي في الدوافع الجنسية والشهوانية داخل الفرد والمجتمع . أما « روح الأرض » (١٨٩٥) و « صندوق باندورا » (١٩٠٤) - وتعرفان معاً ب : مسرحيتي لولو التراجيديتين - فتتفقان مسيرة النفس البدائية خلل بيئة المدينة الحديثة المفسدة . هذا وتجمل مقدمته لأحد مجلدات القصص القصيرة في عام ١٩٠٥ ، « الحب ، الجنس ، الهوى ، فلسفته عن الحياة والفن » .

وايلد ، أوسكار ، ١٨٥٤ - ١٩٠٠ ، شاعر ، وثاقذ ، وروائي ، ومسرحي ، ورسول الانحلال ، آيرلندي المولد . ظهرت « قصائد » في عام ١٨٨١ ، لكن أفضل إنجازاته تعود الى عقد التسعينات الذي هيمن عليه . يتجلى انخراطه في الحركة الدولية أفضل ما يتجلى ليس في الكوميديات المعروفة التي عرضت على خشبة المسرح (أهمية أن يكون المرء جاداً) (١٨٩٥) ، الخ) ، بل في الرواية المتسمة بالانحلال « صورة دوريان غراي » (١٨٩١) التي يعالج فيها مذاهب المتعة والفن ، وفي المسرحية « سالومي » ، وقد أخرجت في برلين عام ١٩٠٣ على يد ماكس راينهاردت .

ويليامز ، ويليام كارلوس ، ١٨٨٣ - ١٩٦٣ ، شاعر ، وروائي ،
ومسرحي أمريكي عمل كطبيب في رذرفورد نيوجيرسي . ومع كونه صديقا
لازرا باوند في سنواته الباكرة ، ومتأثرا بعمق بالحركة التصويرية ، فإنه
شدد على أسلوب تجريبي كان أمريكي الأصل ومتحررا من الأممية الأوروبية
ومن التأثر بمعياره . يشكل عمله احتفالا محبوبا ومنضبطا بالناس وبالأشياء
يعتمد على أعمال مضبوطة ودقيقة من الإدراك تتحكم بها إقاعات كلامية
دقيقة : « ليس في الأفكار بل في الأشياء » . هذا ، وقد تركز تجربته في
الشعر والنثر طوال حياته في « كورا في الجحيم » (١٩٢٠) ، « الربيع
وكل شيء » (١٩٢٣) « باترسون » (٤ مجلدات ١٩٤٦ - ٥٨) « قصائد
متأخرة مختارة » (١٩٥٠) ، و « صور من بريوغل » (١٩٦٢) مما أثر
في العديد من الشعراء الأمريكيين اللاحقين وساعد في تأسيس تقليد
تجريبي أمريكي السمة .

وولف ، فرجينيا ، ١٨٨٢ - ١٩٤١ ، روائية وناقدة أمريكية ،
التزمت بالانشغالات الحداثية - الجمالية في بلومزيري عن طريق قرباتها
لكلايف بل ، وصادقتها الروجر فراي وفواجها من ليونارد وولف قبل
شروعها بكتابة الرواية بزمن . ظهرت روايتها الأولى « الرحلة للخارج »
في عام ١٩١٥ ، لكن عملها التجريبي الأكبر يبدأ مع « غرفة يعقوب »
(١٩٢٢) ويتمركز في : « السيدة دالواي » (١٩٢٥) ، « إلى المنارة »
(١٩٢٧) ، و « الأمواج » (١٩٣١) . وقد عنيت هذه الروايات الواضحة
المعاداة للمادية ، ب « الدرات وقت سقوطها » ، وهي تعتمد على أعمال
الوعي المفصلة بين الشخصيات ولدى المؤلف ، والاستخدام المعقد للرمزية
والحس الجمالي الدقيق ، والاحساس القوي بالخيال الانثوي باعتباره
مرتبة ابداعية من الشعور بالمقارنة مع المساواة العقلانية للعقل المرتبطة
غالباً في عملها بالذكر . ويمكن أن تبين حداثنة السيدة وولف
من بعض النواحي حداثنة مدجنة لكنها تحوي نغمات باطنية حادة من
الافلاق والرب ، والاستبصارات السوداء مما يرتبط دون شك
بانتحارها عام ١٩٤١

بيتس ، ويليام بتلر ، ١٨٦٥ - ١٩٣٩ ، شاعر ومسرحي آيرلندي
كتب الشعر في سن مبكرة - « سياحات أويرين » (١٨٨٩) ، « الريح بين القصبات » (١٨٩٩) - المشبع بجو منعطف القرن . في مختاراته -
« مسؤوليات » (١٩١٤) ، « الاوزات البريات في كول » (١٩١٦) ،
« مايكل روبرتس والراقصة » (١٩٢١) و « البرج » (١٩٢٨) ، و
« اللدرج المتعرج » (١٩٣٣) ، و « قصائد أميرة » (صدرت عام ١٩٣٩)
يعطي تفاعل النوستالجيا (« الحنين ») إلى الشباب مع الفلسفة الأفلاطونية
المحدثة وسمة (شديدة الغرابة) من الروحانية ، والشعر غنى متفرداً في
الايحاء . هذا ، وتغلب صفة الغرابة غالباً على الأفكار المنضمة في قصائده
(انظر رؤيا ، ١٩٢٦) ، لكن العاطفة والدقة اللتين يسبغهما على تعبيرها
الشعري يعطيانها سمو لا تقع عليه في المصادر التي استقيت منها . وعلى
الرغم من أن مسرحياته تأتي في المرتبة تالياً لشعره فإن لها سحرها
الخاص . فهي تنراوح من الغموض الرومانتي في « الكونتيسة كاتلين »
(١٨٩٢) إلى التعبيرية الكئيبة في « عند بئر الصقر » (١٩١٧) و « المطهر »
(١٩٣٩) وكوميديا الفارس (المهزلة) الغريبة العجيبة « الملكة للعبة »
(١٩١٧) و « بيضة مالك الحزين » (١٩٣٨) .

يسبينين ، سيرجي ، ١٨٩٥ - ١٩٢٥ ، شاعر روسي ، أسهم في
تكوين مجموعة الشعراء «التصوريين» في عام ١٩١٩ . واذ هو متحدر من
أصول فلاحية بسيطة فقد التفت في فترة ما قبل الثورة إلى كتابة القصائد
« الخالية من الفن والمعبرة عن الحياة البسيطة » . وفي العشرينات ، وعلى اثر
تحرره من وهم النظام ، الجديد ، قاده الاحساس بالغرابة الى أن ينشد
رضى النفس في «السفر العاجل» ، وفي نمط قلق وغير مستقر من «الحياة»
وفي «المشروبيات الروحية» ، وفي سلوك كان يتباهى اما دعاه ب : « اللوغائي»
هذا وتتميز قصائده الأكثر بوحاً في تلك السنين بقدرتها الفائقة على تحريك
المساعر . تزوج لفترة من الزمن من الراقصة ايزادورا دانكان . وفي عام
١٩٢٥ انتحر .

زامياتن ، يفجيني ايفانوفيتش ، ١٨٨٤ - ١٩٣٩ ، روائي وناقد روسي . حفزه رأيه في أن التغيير الاجتماعي والثقافي يتألف أساساً من سلسلة من « الهرطقات » ، واعتقاده - المعبر عنه في ممارسته الابداعية ونقده معاً (مثلاً ، « عن الثورة الأدبية » (١٩٢٤) - بأن الفن بحاجة الى مقاومة التهديد الخطر على طبيعته واستقلاليته والذي يأتيه من الضغط السياسي دائماً ، حفزه على تشكيل مجموعة من الكتاب الروس في عام ١٩٢١ تعرف بـ : الأخوة سيرايبون ، والتي استلهمت هذه الآراء وغيرها . وتعود أشهر رواياته « نحن » (١٩٢٠) وهي عمل على النمط التنبؤي الويلزي - الهكسلي - الأورويلي (نسبة الى : ويلز - وهكسلي - وأورويل : المترجم) و « قصة عن أهم الأشياء » (١٩٢٤) - الى الفترة التي سبقت اختلافه مع النظام السوفييتي واتخاذه في عام ١٩٣١ باريس منفاه الطوعي .



فهرس المحتويات

الجزء الثاني

- ٣ هـ - الشعر الفنائي للحركة الحدائية
- ٥ - القصيدة الفنائية الحدائية (غراهام هاو)
- ١٨ - أزمة اللغة (ريتشارد شيبارد)
- ٣٦ - شعر المدينة (ج . م . هايد)
- ٥١ - قصيدة النثر والشعر الحر (كلايف سكوت)
- القصائد والأخيلة : ستيفنس ، ريلكه ، فاليري
٧٦ بقلم : (ايلمان كرانسو)
- ٩٤ - الشعر التعبيري الألماني (ريتشارد شيبارد)
- ١٠٧ ٦ - الرواية الحديثة
- ١٠٨ - الرواية الانطوائية (جون فليتشر ومالكولم برادبراي)
- ١٣٥ - موضوع الوعي عند توماس مان (ج . ب . ستيرن)
- ١٥٢ - سفيغو ، جويس والزمن الحدائي (مايكل هولنفتون)

- الرواية ذات الوجهين : كونراد ، موزيل ، كافكا ، مان
١٧٠ (فرانز كونا)
- الرواية الرمزية : من هويسمانز الى مالرو
١٨٣ (ميلفين ج. فريدمان)
- المدينة في الأدب النثري الروسي الحدائي (دونالد فينغر) ٢٠١
- لغة لأدب النثري الحدائي : الاستعارة والكناية
٢٢٠ (ديفيد لودج)
- ٢٤١ ٧ — المسرحية الحدائية
- المسرحية الحدائية : الاصول والنماذج
٢٤٣ (جون فليتشر وجيمس مكفارلين)
- المسرح التلمحي : من ميترلينك الى ستريندبرغ
٢٦٢ (جيمس مكفارلين)
- الدراما الحدائية : من فيديكند الى بريخت (مارتن ايسلن) ٢٨٠
- الدراما الحدائية الجديدة : من يتس الى بيرانديللو
٣٢٦ (جيمس مكفارلين)
- جدول كرونولوجي (خاص بالتسلسل الزمني) للآحداث ٣٣٩
- ٣٨٥ — تراجم موجزة

۱۹۹۸/۱۰/۱۵۲۵۰۰

هذا الكتاب عن حركة الحداثة عواصمها (برلين، أثينا، براغ، نيويورك، باريس...) مدارسها أو المدارس الأدبية وماتنته منها (الرمزية، السريالية، الانطباعية، الدادائية، المستقبلية...) الأجناس الأدبية الحديثة، (الدراما، القصة، الشعر الغنائي...) الحداثة في روسيا قبل الشيوعية في بداياتها وأخيراً مشكلاتها واشكالاتها كما رأتها المدارس والأجناس الأدبية... وذلك طوال أربعين عاماً ممتدة من ١٨٩٠ - ١٩٣٠ (أربعون سنة).
فالحدّاث هي هنا أنماط التعبير التي يبدعها كل مؤلف ليؤدي حدّاته من وجهة نظر المدرسة التي يتسبب إليها فيما كانوا زمان محددين ولأول مرة يظهر كتاب يحاول مؤلفوه أن يحيطوا بمشكلات تاريخ الآداب العالمية من حيث هي مشكلات حديثة وحدّاثية، في حين أن الكتب عن الحداثة التي نشرتها وزارة الثقافة ونشرها دور نشر أخرى كثيرة تعالج مفهوم الحداثة أو واقع التحديث. يزيد من قيمة الكتاب أن مؤلفيه، كل منهم متخصص في المسألة التي يعرف.
وكتابتنا إلى ذلك يحقق واحداً من الأهداف التي تسعى وزارة الثقافة إلى تحقيقها وهي وضع القارئ في قلب مشكلات عصره.
الترجمة جيدة.

طُبِعَ فِي مَطْبَعِ وَزَارَةِ الثَّقَافَةِ

دِمَشْق ١٩٩٨

فِي الْأَمْطَارِ الرَّبِّيَّةِ مَا يَعَادِلُ

٥٠٠ ل.س.

سَعَرُ النُّسخَةِ دَاخِلَ النُّقْطَرِ

٢٥٠ ل.س.